

# हिन्दी उपन्यास शिल्प : बदलते परिप्रेक्ष्य

[पंजाब विश्वविद्यालय द्वारा स्वीकृत शोध-प्रबन्ध]

डॉ० प्रेम भटनागर



अर्चना प्रकाशन, जयपुर



©	डॉ० प्रेम भटनागर
प्रथम सम्पकरण	जुलाई, १९६८
मूल्य	र० ३० ००
प्रकाशक	यचना प्रकाशन १०-सी, जाखपुरा, जयपुर
भाषाएँ	६०७, तीमारपुर, दिल्ली २८०, सिविल साइम, कोटा
भावरण	मुखदेव दुग्गल
मुद्रक	हिंदी प्रिंटिंग प्रेम, बनीस रोड, दिल्ली

अख्येय डॉ० इन्द्रनाथ मदान को

## प्राक्कथन

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में उपन्यास शिल्प से सम्बद्ध कुछ प्रश्नों पर मनन किया गया है। प्रश्न नवीन भी हैं और पुरातन भी। उपन्यास का स्वरूप, उसका लक्ष्य, उसकी शैली क्या है? औपन्यासिक तत्त्वों से शिल्प का क्या सम्बन्ध है? ये तत्त्व शिल्प को कितना प्रभावित करते हैं, इनके गौण या अधिक मात्रा में रहने पर शिल्प में क्या परिवर्तन होता है, नए शिल्प को उपन्यासकारों की रचनाओं ने नई-नई दिशाएं प्रदान कर किस रूप में प्रभावित किया है, इनके द्वारा उद्गीर्ण शिल्प किस दिशा की ओर अग्रसर हो रहा है। जीवन की जटिलताओं के मध्य पनप रहे उपन्यास साहित्य के लिए नवीन प्रतीकों की योजना क्या हितकर प्रमाणित हुई है। शिल्प और वस्तु के द्वेधीकरण से क्या कुछ नयी भांतियां या असंगतियां उत्पन्न हुई हैं।

मेरा दृढ़ मत है कि शिल्प सम्बन्धी परिवर्तनों में नितान्त असंगति नहीं अपितु विकासधारा है। नया शिल्प उपन्यास के लिए लाभदायक सिद्ध हुआ या हानिप्रद, इस ओर न जाकर हमें यह देखना है कि इसने उपन्यास को नया रूप दिया या नहीं। प्रेमचन्द से लेकर आज तक जिन उपन्यासकारों ने इसे संभाला और संचारा वे किसी प्रशंसा के पात्र हैं या नहीं। उत्तर नकारात्मक नहीं है। प्रेमचन्द ने सर्वप्रथम उपन्यास सर्जन की विधि की ओर अपना ध्यान केन्द्रित किया। उन्होंने जन-जीवन के साथ इसका सम्बन्ध स्थापित करते हुए इसे मनोरंजन के साधन से ऊपर उठाकर जीवनगत समस्याओं से समृद्ध किया।

मानव की अन्तश्चेतना के चितरे उपन्यासकार जोशी और जैनेन्द्र की अपेक्षा उनका औपन्यासिक शिल्प भिन्न है। इन उपन्यासकारों ने समाज और व्यक्ति को विभिन्न दृष्टिकोणों से आंका है। हिन्दी उपन्यास का विकास वर्णनात्मक से विश्लेषणात्मक और विश्लेषणात्मक से प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की ओर अभिमुख है। इस बीच यत्र-तत्र नाटकीय या समन्वित शिल्प-विधि के प्रयोग भी होते रहे हैं किन्तु मूल रूप से उसकी गति-विधि व्यापकता, गहनता और सकेतात्मकता का आश्रय लेकर अग्रसर हुई है। हिन्दी उपन्यास के शिल्प पर पड़ने वाले प्रभावों के क्रमबद्ध अध्ययन तथा विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि किन कारणों से उपन्यास का आवारभूत रूप वर्णनात्मक से प्रतीकात्मक में रूपायित हुआ है तथा किन परिस्थितियों में होकर उसे यह यात्रा तै करनी पड़ी है।

प्रबन्ध के पहले अध्याय में 'विषय प्रवेश' के अन्तर्गत उपन्यास साहित्य और शिल्प का सम्बन्ध निर्वारित किया गया है। उपन्यास के मुख्य तत्त्वों के साथ शिल्प का सम्बन्ध नियोजित करते हुए इस बात को प्रतिपादित किया गया है कि उपन्यासकार की रुचि तथा लोक रुचि के समन्वय द्वारा ही किसी शिल्प का गठन हुआ करता है। समस्या एवं



उद्देश्य प्रधान उपयोग निम्न की बाह्य शक्तों का प्रेमचन्द ने गिन्य पर मनन और अध्य-  
यन करके वगनामा गिन्य विधि का प्रथम दिया। मनावैज्ञानिक विश्लेषण के प्रति  
आकृष्ट जागी अनेक और ज्ञान ने विश्लेषणामक गिन्य विधि को अपनाया। लोक गणत  
और व्यक्ति स्वतन्त्रता के उच्छ्वास उपयोगकार गिन्य के क्षम से नये नये प्रयोग करने  
लगे। उपयोग में विस्तार रहना या सकेतात्मकता व आधार पर गिल्पात प्रयोगों के  
प्रश्न भी उन्नी अध्याय में स्पष्ट कि गण है। कथावस्तु की अनिवार्यता मानतेवाले तथा  
भक्तता करनेवाले आवाचको की भाषताओं पर धूमकर प्रकाश डाला गया है। चेतना  
प्रकाशनी गिन्या द्वारा आभाजित विचारों के परिवेश में धूमता तथा प्रतीकात्मक  
व्याख्या द्वारा प्रतिपादित स्वप्ना तब सवेतों के सृष्टि का शिल्प रूप में स्थापित करने  
की चर्चा इस अध्याय के उत्तरावलीय तथ्य है।

प्रथम के दूसरे अध्याय में गिन्य विधि के सम्बन्ध में विभिन्न विद्वानों द्वारा  
प्रतिपादित विद्वानों पर प्रत्येक विद्वाने का है। इस दिशा में मुझे अपने निरीक्षण में  
विशेष प्रेरणा तथा दृष्टिकोण मिला है। उन्होंने आरम्भ में ही यह दिया था कि किसी भी  
आभाषक की भाषा का केवल इसलिए नहीं मान लेता चाहिए कि उसे तथाकथित बह-  
षण का प्रथम मिला है अतः उसे वैज्ञानिक अनुसंधान की समीचीन पर परलता चाहिए  
और तथ्यपूर्ण ज्ञान पर ही अग्रता चाहिए। डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव, डॉ० विभुवन  
सिंह, डॉ० प्रतापनारायण टंडन, डॉ० सुपमा चवत आदि विद्वानों द्वारा कहे गए उपयोग  
सम्बन्धी तथा और प्रवचना का मैं अध्ययन, मनन और विश्लेषण की प्रक्रिया के पश्चात्  
नए रूप प्रदान किया है। गिन्य के सम्बन्ध में इन विद्वानों का दृष्टिकोण मुझे अस्पष्ट तथा  
अनिश्चयात्मक प्रतीत हुआ है। डॉ० टंडन ने इस विषय पर प्रथम और मौलिक कार्य किया  
है, किन्तु उनका द्वारा प्रतिपादित गिन्यको का वर्गीकरण मुझे मद्गिर्य, अस्पष्ट एवं भ्रम  
जातिक आभासित हुआ है। इस विषय पर उपर्युक्त मामलों का ध्वेषण करके आ विवे-  
चना प्रस्तुत की गई है, जे में तटस्थ एवं वैज्ञानिक दृष्टिकोण का परिचायक समझता हूँ।  
डॉ० टंडन ने प्रेमचन्द-पूर्व उपन्यास साहित्य में शिल्प प्रयोग का आक्षेप दर्शाया है। प्रस्तुत  
प्रबंध के लेखक का मतानुसार प्रेमचन्द पूर्ववर्ती उपयोग साहित्य मत्तोरजन प्रधान है।  
जैसे पाठकीय आकर्षण और कथा कौतूहल की सामग्री का बाहुल्य है तथा शिल्प मात्रा  
अति गौण है। किन्तु प्रेमचन्द ही पहले उपन्यासकार है, जिन्होंने शिल्प को शिल्प के रूप  
में स्थापित दी। अतः उनमें पूरा उपयोग साहित्य शिल्प की स्पष्ट रूपरेखा प्रस्तुत करने  
में सहाय सिद्ध नहीं हो सकता। जे आधार मानकर गिन्य रूपों की चर्चा करना असंगत  
तथा अव्यक्तिक है विद्वान आलोचक गिर्य और गौरी के अन्तर को भी ध्यात करने में  
असमर्थ रहें हैं। अतः उन्हें मन और भाषताओं को शान्तिमूचक समझ कर उनका  
निराकरण करने की चेष्टा हम अध्याय के नवीनीकरण की परिचायक है। इसी अध्याय  
में मैं गिन्य-विधि का पाक रूप—वगनामात्मक, विश्लेषणात्मक, प्रतीकात्मक, पाठकीय  
और समीक्षित गिन्य विधि को विशेष महत्त्व में रखकर उनकी विस्तृत विवेचना की है।

प्रथम के दोष अध्याय गिन्य विधि के विविध रूपों में गृह्यन्त उपन्यासकारों  
तथा उनकी रचनाओं की प्रवेष्टा करने में ही संप्रति होते हैं। उपयोगों को उद्भूत करने

में यह ध्यान रखा गया है कि वे विशेष शिल्प परिचायक बनकर ही सामने आएँ। वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों का महत्त्व प्रतिपादित करते हुए तीसरे अध्याय में यह स्पष्ट करने की चेष्टा की गई है कि उनमें जन-जीवन अपने समग्र और व्यापक रूप में चमत्कृत हो उठा है। औपन्यासिक तत्त्वों की दृष्टि से कथावस्तु प्रधान 'सेवासदन'; चरित्र प्रधान 'दबदबा'; वातावरण प्रधान 'गढ़कुंडार'; तथा अंचल प्रधान 'मैला आंचल' अपनी भिन्नता रखते हुए भी शिल्पगत एकता रखते हैं। वैयक्तिक प्रकृतियों से परिपूर्ण दार्शनिक प्रसंगों से अवतीर्ण, उपन्यास साहित्य विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत रखा गया है। मानवीय चेतना की विकृति लिए 'सन्धासी' और 'प्रेत और छाया' मानवीय दार्शनिकता की तरलता एवं अनुरूपता का आधिक्य लिए 'सुनीता' 'कल्याणी' तथा 'शेखर: एक जीवनी' इसके उदाहरण रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। प्रतीकात्मक शिल्प विधि के संकेतों, विम्वप्रति-विम्वों, स्वप्नों आदि का ग्रन्थेपण पांचवें अध्याय की विशेषता है। छठे अध्याय में कतिपय उपलब्ध नाटकीय शिल्प-विधि के उपन्यासों का विवेचन किया गया है। सातवां अध्याय समन्वित शिल्प-विधि के उपन्यासों को लेकर रचा गया है।

आठवें तथा अंतिम अध्याय में उपसंहार रूप में यह बताया गया है कि उपन्यास शिल्प-विधि का क्या उपयोग है तथा इसने उपन्यास को किस दिशा में अग्रसर किया है। हिन्दी उपन्यास के भूत, भविष्य और वर्तमान को शिल्प के आधार पर निर्धारित करने की एक चेष्टा भी इसी अध्याय में संयोजित हुई है।

अन्त में आभार प्रदर्शन का प्रमुख, महत्त्वपूर्ण तथा शिष्ट कार्य सम्पन्न करने के निमित्त मैं पंजाब विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष तथा अपने निरीक्षक डॉ० इन्द्रनाथ मदान के प्रति हृदय से श्रद्धांजली अर्पित करता हूँ, जिनकी प्रेरणा प्रोत्साहन तथा सहयोगात्मक निरीक्षण-विधि द्वारा ही यह कठिन कार्य सहज एवं रुचिकर बन सका और मैं प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के प्रणयन में जुट सका। लेखक उन आलोचकों उपन्यासकारों तथा विद्वानों के प्रति भी आभारी है जिनकी रचनाओं को पढ़कर वह लाभान्वित हुआ है।

प्रबन्ध के प्रकाशन में कुछ कठिनाइयाँ अवश्य आईं। मेरा यह अनुभव है कि प्रबन्ध लेखन जितना सरल है, उसका प्रकाशन उतना ही विकट है। इसी कारण मेरे दृष्टिकोण और निजी रुचि में एक परिवर्तन आया और मैंने अर्चना प्रकाशन का सहयोग पाकर इसे स्वयं प्रकाशित कराने का निश्चय किया। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध को ग्रीष्म अवकाश की अल्प-अवधि में प्रकाशित कर देने के लिए उर्मिल भटनागर व सुदर्शन भटनागर (अर्चना प्रकाशन, जयपुर) तथा मुद्रक हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस दिल्ली के प्रबन्धकों को धन्यवाद देता हूँ। यह शोध-प्रबन्ध प्रबुद्ध पाठक वर्ग की थाती है, अतएव इसे पढ़ अपनी प्रतिक्रिया वे अवश्य मुझे भेजने का कष्ट करें, जिससे मेरी जिज्ञासा शान्त हो और मैं उनके सुझावों से लाभान्वित हो हिन्दी उपन्यास के बृहद् इतिहास को लिखने के कार्य में उनका प्रयोग कर सकूँ।

## अनुक्रम

प्राक्कथन	५-७
विषय-प्रवेश	६-३४
शिल्प-विधि के विभिन्न प्रकार	३५-६७
वर्णनात्मक शिल्प विधि के उप-यास	६३-७०७
विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उप-यास	७०८-७८७
प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उप-यास	७८८-८३०
नाटकीय शिल्प विधि के उप-यास	८३१-८५८
समन्वित शिल्प विधि के उप-यास	८५९-८८२
उपसंहार	८८२-८९६
परिशिष्ट (१)	४००-४०३
परिशिष्ट (२)	४०४-४०८

## पहला अध्याय

### विषय प्रवेश

साहित्य एक ललित कला है, अतः साहित्यिक रचनाओं का स्थान अन्य सभी प्रकार की रचनाओं से भिन्न है। किसी भी भावना, विचार या सिद्धान्त को भाषाबद्ध कर देने के पदचात् उसे साहित्य की कोटि में नहीं रखा जा सकता। साहित्य वह तभी बनता है जब उसमें स्थायित्व तथा रागात्मक तत्त्व आते हैं। साहित्यकार भावना और विचार का प्रदर्शन ही नहीं करता, वह उसे कलात्मक रूप भी देता है। एक विशेष शिल्प भी प्रदान करता है। रोचकता, आकर्षण और चिर प्रभाव अन्वेषण हित साहित्यकार शिल्प की सृष्टि करता है। शिल्प साहित्य की विभिन्न विधाओं में विविध रूपों में प्रस्फुटित हुआ है। शिल्प संबंधी विभिन्न रूपों का विकास कोई आकस्मिक घटना या संयोग नहीं है। साहित्यिक रचनाओं में साहित्य के विभिन्न अंगों के साथ-साथ साहित्य-शिल्प का शनैः-शनैः विकास हुआ। यह विकास प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकारों द्वारा सनय-समय पर अपने सतत श्रम और प्रयोग द्वारा प्रस्तुत हुआ है। साहित्य के आरम्भिक रूप का अवलोकन कर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि आदि काल में शिल्प की कोई निर्धारित रूप-रेखा नहीं थी। साहित्यकार अपने परीक्षण, अन्वेषण और विभिन्न प्रयोगों के द्वारा शिल्प संबंधित मान्यताओं को समाज के सम्मुख प्रस्तुत करते गए और उनमें से कतिपय समय और वातावरण द्वारा स्वीकृत होते गए।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध का संबंध हिन्दी उपन्यास है, अतएव कुछ शब्द इसपर ज़िह्न देना भी सामयिक होगा। उपन्यास हिन्दी साहित्य की अभिनव एवं महत्त्वपूर्ण विधा है। इसके विकास और गतिविधि ने साहित्य के अन्य अंगों के विकास-क्रम को बहुत कम समय में बहुत अधिक पीछे छोड़ दिया है। यह शब्द उप-समीप तथा न्यास-थाती के योग से बना है। जिसका तात्पर्य है—निकट रखी हुई वस्तु, अर्थात् वह चीज जिसे पढ़कर लगे कि यह तो हमारी या हमारे किसी पड़ोसी, मित्र या रिश्तेदार की जीवनी, जीवनांश या जीवन-प्रतिबिम्ब ही तो है। उपन्यास साहित्य की सबसे अधिक लचीली, चमकीली और नुकीली विधा है जो कभी भी, कोई भी रूप धारण कर पाठक के मनोभावों को आन्दोलित करती है। इसमें एक युग की कथा भी हो सकती है, एक क्षण विशेष की भी; एक पूरे समाज की जीवनी भी संभव है; एक अकेले व्यक्ति की ऊब भी चित्रित की जा सकती है। कथानक की प्रधानता भी मोहित कर सकती है; कथा विहीन प्रयोग भी चले हैं। इतिहास भी वर्णित होता है, अंचल भी मुखरित हुआ है; व्यक्ति भी विश्लेषित हुआ है और जड़-चेतन

दाना का बागी मिमी है। क्या हो तो भी ठीक, भाव गिल्फ ही हो तो भी गुजारा चल जाता है धार वस्तु तथा गिल्फ म मनुष्यन हुआ तो कहेन हो क्या ?

हिन्दी म श्रीनिवास दास, देवकी नन्दन तन्त्री, गोपालराम मङ्गमरी, किशोरीलाल गोस्वामी आदि उपन्यासकारों की रचनायां न अपा समय के शिल्प का प्रयोग कर पाठकीय आकषण का बटावा दिया है। इन आगमिक कलाकारों की रचनाओं में वस्तु तत्त्व का ही प्रभाव है, शिल्प की कोई निश्चित रूप-रेखा तब तब तैयार नहीं हुई थी। इसका मुख्य कारण उन कलाकारों का जीवन की अटिलनाया, वैचारिक दृष्टि अनुरूप अनुसंधान एवं शान्तिमय प्रयासों का प्रति उत्पत्ती रहता और साथ उपदेश या मनोरंजन को ही उद्देश्य मानकर प्रेरणा लेना या दोषों टिप्पणा आ उपदेश को प्रथम देना है। प्रेमचंद से पूर्व के कलाकारों का क्या माहिष्ट और प्रेमचंद तथा प्रेमचंद समकालीन एवं प्रेमचन्दोत्तर उपन्यासकारों का क्या रचनायां म एक स्पष्ट रूपकार (form) का अंतर दृश्य है। वस्तु निश्चितता यह है कि प्रेमचंद ही पहल कलाकार हैं जिनमें प्रथम बार नवीन, मौलिक व्यवस्थित रूप म शिल्प प्रयोग काय का आरम्भ किया। प्रेमचन्दोत्तरम में कुछ शक्ति से शिल्प श्रुति का प्रचार धार प्रसार अनेक उपन्यासकारों के अध्ययन, मनन, अनुप्रेषण, साक्षात्कार परिप्रेक्ष्य, तथा व्यक्तिक परिप्रेक्ष्य का परिणाम है। आज जो गिल्फ सबधी साक्षात्कार प्रस्तुत हो रहा है उसका सर्वप्रथम कारण यह जान लेना परम आवश्यक है कि शिल्प क्या है ?

शिल्प शब्द की व प्रसिद्ध शब्द टेक्नीक (Technique) का हिन्दी अनुवाद है। इसका परिभाषा श्रेष्ठों गल्पना में इन शब्दों म दी गई है — 'कलात्मक कार्यवाही की वह शक्ति, या महीन अथवा चिपकला म प्राप्य है तथा कलात्मक कार्यगरी।' " इसीसे विभिन्न मनुष्यों परिभाषा जान भेदन निमित्त, बनारस द्वारा सम्पादित बृहद हिंदी-कोश म भी मंद है। यथा — 'शिल्पस अभिप्राय हाथ म बाट वस्तु तैयार करन अथवा रूपकारी या कार्यगरी म है।' "

टेक्नीक व पदार्थवाची शक्ति की भी कोई कमी नहीं है। क्राफ्ट (Craft) स्ट्रक्चर (Structure) तथा फॉर्म (Form) शब्दों के म मीना शब्द टेक्नीक के ही पर्यायवाची है। इसमें म सर्वाधिक प्रयोग फॉर्म (Form) का हुआ है जिसका शब्दाव है — रूप। शिल्प महीन म अपने सम्पादित रूप म हमकी व्याख्या इन शब्दों म प्रस्तुत की — 'रूपवानु वह है जिसके द्वारा एक वस्तु तैयार होती है, रूप वह है जो इसकी रक्षा बनाता है अथवा वह है। धारम के मतानुसार रूप केवल आकार ही नहीं है, अपितु इसका रन बर्तनी विधा है। विधान अथवा चरित्र ही नहीं है अपितु विधान का वह निदान है या चरित्र का बनाना है।' "

1 'Mode of Artistic execution in Music painting & technical skill in Art'

Oxford Dictionary of Current English P. 1258

२ बृहद हिंदी कोश — पृष्ठ १३३४।

३ The Matter is that of which a thing is made, the form that

इसका तात्पर्य यह हुआ कि रूप ही टेकनीक नहीं है, शिल्प-विधि का असली पर्यायवाची रूपाकार है जो किसी भी साहित्यिक कृति को एक विशिष्ट आकार देता है, शकल देता है। और फिर यह रूपाकार (Form) साहित्य की रूढ़ि या परम्परा भी नहीं है जो साहित्यकार के मनोभावों आवेगों तथा संवेदनाओं को एक स्थिर रूप से रूपायित करके रख दे। यह तो सतत प्रवाहित जीवन-क्रम की भाँति नित-प्रतिदिन परिवर्तित होने वाली कला की वह संतान है जो समस्त रूढ़ियों के प्रति विद्रोह कर अपने स्वतंत्र दृष्टि-कोण के अस्तित्व के प्रति सजग रहने में ही अपना हित समझती है। रूपाकार (Form) की माता कला का कोप अशय है क्योंकि इसकी सामग्री कोई भौतिक पदार्थ न होकर मनोवेग एवं अनुभूतियाँ हैं। कलाकार की अनुभूति जितनी तीव्र, व्यापक और युगान्तकारी होती है उतनी ही उसकी दृष्टि और रूप-विद्या सचेत, विश्लेषणात्मक और मौलिक होती है। मनोभावों के प्रेषण हित वह भाषा, गैली और रूपाकार (Language, Style and Form) का आश्रय लेता है। इन तीनों में भी रूपाकार सर्वाधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि रचना की प्रभावान्विति अधिकतर बाहरी रूप पर ही निर्भर रहती है। रूपाकार की रूढ़ि-विद्रोहिता स्वयं सिद्ध है। इस सम्बन्ध में अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक श्री ई० एम० फास्टर लिखते हैं—

“रूपाकार साहित्य परम्परा अथवा रूढ़ कला सिद्धान्त नहीं है, यह तो युग-युग को पीछे रखें ताकि लाइन सीधी हो पीढ़ी-दर-पीढ़ी परिवर्तित होता रहता है।”

अपनी कला, अपनी शिल्प-विधि तथा रूपाकार के प्रति प्रत्येक स्वतंत्रचेता कलाकार सचेत रहता है। तभी तो साहित्य के इस बाह्य परिधान की महत्ता स्वीकारते हुए एक पश्चिमी आलोचक श्री विलियम वान-ओ-कानर कहते हैं—“रूप तो विचार का बाहरी परिधान है, इसलिये यह रूप जितना ही विचारानुकूल होगा, उतना ही उत्कृष्ट माना जायेगा।”

वस्तुतः रूपाकार या शिल्प-विधि की आवश्यकता किसी भी रचना में भीतरी और बाहरी संतुलन स्थापना हित होती है। कतिपय पश्चिमी और भारतीय आलोचक उपन्यासकार उपन्यास में रूपाकार को वस्तु तत्त्व की अपेक्षा कम महत्वपूर्ण मानते हैं जैसे स्कॉट जेम्स कहते हैं—“यह (रूपाकार) तो कलाकार के मन द्वारा विषय-वस्तु पर

which makes it what it is. For Aristotle therefore form is not simply shape but that which shapes, not structure or character simply but the principle of structure which gives character.”

The Dictionary of world literary terms.

4. “Form is not tradition. It alters from generation to generation.”

“Art for Arts sake” Two cheers for Democracy P. 103.

5. “Form is the objectifying of idea and its excellence, it would seem, depends upon its appropriateness to the idea.”

“Forms of Fiction” P. 1.

प्रारोपित ग्राह्यकार है।"

परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि व हमें अनावश्यक ज्ञान है। उनकी स्थापना है कि मनोवैज्ञानिकों के लिखित प्रथम उपवास विधि और प्रविधि में अपनी पुष्पक समझा प्रस्तुत करना है।"

हिंदी के भूषण कथाकार जनरल के भी कथा और गिल्स के मध्य में अपने स्वयं विचार हैं। अपने प्रसिद्ध निबंध "मैं और मेरी कथा" में वह स्थापना पर बेनिफिट है—“गिल्स अनावश्यक नहीं हैं। कारीगरी को किसी तरह छोटी चीज नहीं समझा जा सकता। लेकिन हमें बिना के बनने हैं। नती का पानी नहीं बनता।” उन्होंने लिखा कि गिल्स अनावश्यक नहीं हैं। पर यह नहीं किता कि वह आवश्यक है। अपने महान् कृपा कि उनके भी गिल्स को अपना वस्तु तत्त्व पर बन देने का न्यायकार है, तभी तो वे कहते हैं कि गिल्स द्वारा नती का निमाण जाना है, प्राण प्रवाह करनेवाले जन का नहीं। उनके मतानुसार गिल्स का कार्य ही साहित्य का गति देना है। उन्होंने अपने 'स्थापना और उपवास साहित्य' गोपक लेख में कहा भी है—“देवकीक' उन दिनों के नियमों का नाम है। पर उनके की जानकारी की उपवासिना हमी म है कि वह सनीक मनुष्य के जीवन में काम आये। वैसे ही देवकीक' साहित्य मूल्य में योग देन के निय है। सरीर-प्राप्तक-विद्य हूये बिना भी जैसे प्रेम के बन म माना पिना वनेकर गिला मण्डि की जा सकती है, वैसे ही अला देवकीक की मदद के साहित्य मिरजा जा सकता है।"

जैनेन्द्र की विनोदी धारणा के उल्लास है श्री मेडिकोव। ये मानते हैं कि गिल्स ही मजबूत है बिना इसके विषय-वस्तु एवं चरित्र चित्रण मरगन था ही नहीं सक्ती। मेडिकोव ने भी अग्रिम गिल्स की सराहना करनेवाले लेख हैं पश्चिम के साहित्य उपवासकार हेनरी जेम्स। वे देवकीक का मानक म मानकर माध्य तत्व की भीमा तक खींच कर ले गये। टॉम एण्ड नाबिन म इस प्रकार के कथन प्राप्त है—“वह समय बीत गया जब गिल्स को माय माय माना जाता था, जिसे द्वारा अनुसृत मय का गठित कर अपने हिन म दान दिया जाता था।” इसके आधार पर हेनरी जेम्स गिल्स की अतिरिक्त महत्ता के विषय

6 'It is objective order that has been imposed on matter by the mind'

"The making of literature" P 305

7 "Every carefully written novel presents its own separate problem in method and technique"

Do P 37.

८ साहित्य का क्षेत्र और प्रेम—पृष्ठ २३२

९ वही—पृष्ठ ३३०

10 The time has long passed when technique could be taken simply to mean the ways in which a given body of experience may be organised and manipulated to the best advantage'

"Time and the Novel" P 234

मे कह गये है—“रूप उस दर्जे तक विषय-वस्तु है कि उसके बिना विषय-वस्तु सर्वथा नहीं है।”<sup>11</sup>

न केवल हेनरी जेम्स अपितु मार्क शोरर ने भी टेक्नीक को सबसे अधिक महत्त्व देते हुए लिखा है—“जब हम शिल्प के विषय में बात करते हैं, तब हम लगभग सभी कुछ मान लेते हैं।”<sup>12</sup>

तात्पर्य यह कि शिल्प-विधि को ही अब कुछ समझ लेते हैं।

रूपाकार एवं शिल्प-विधि का यह तात्त्विक विवेचन स्पष्ट कर देता है कि शिल्प का महत्त्व मनोवेगों और भावों को स्पष्ट आकर देने में सहायक सिद्ध होता है। अच्छी रूप-विधा या शिल्प-विधि वही है जो सही वस्तु को, सही समय, सही परिप्रेक्ष्य में उचित ढंग से प्रस्तुत कर दे। इसके लिये उचित विषय का चुनाव एक अनिवार्य गर्त है। वह विषय जो कथाकार के जीवन से संबंधित नहीं या उनकी दृष्टि की पैठ के बाहर की वस्तु है, उसके हाथों में पड़कर सज-धजकर सामने आने की बजाय बिगड़ जायगा। वह कथाकार जो न मनोवैज्ञानिक है न मनोविज्ञान में जिसकी रुचि है, विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास नहीं लिख सकता, और यदि वह ऐसा करने की भूल कर बैठेगा तो वह अपने कथ्य को मार्मिक ढंग से अपने पाठकों तक पहुंचाने की कला में बुरी तरह असफल रहेगा।

यहां पर एक मौलिक प्रश्न उठ खड़ा होता है। वह है कि कथाकार कौन से ढंग को अपनाये? किस शिल्प-विधि को प्रश्रय दे? तथा उपन्यास के तत्त्वों के साथ उसका क्या संबंध है? और निजी दृष्टिकोण से क्या?

निजी दृष्टिकोण (Point of view) की स्वतन्त्रता का उद्घोष उपन्यासकारों ने समय-समय पर बड़े जोर-शोर के साथ किया है। अंग्रेजी उपन्यास की आरम्भिक अवस्था में प्रसिद्ध उपन्यासकार विलियम फील्डिंग ने अपनी सुप्रसिद्ध रचना ‘टॉमजोन्स’ में लिखा—“मैं पूर्ण स्वतन्त्र हूं कि कोई नियम बनाऊं जो इसके उपयुक्त हो।”<sup>13</sup>

सारांश यह कि आवश्यकता अनुसार उपन्यासकार नई-नई शिल्पविधियों का विनियोग कर सकता है जो उसके भिन्न-भिन्न कोणों में देखने की दृष्टि को स्पष्ट करने में सहायक होती हैं। वस्तुतः उपन्यास की शिल्प-विधि का निर्धारण मुख्यतः उपन्यासकार की दृष्टि अथवा दृष्टिकोण (Point of view) पर ही अवलम्बित होता है। इस संबंध में प्रसिद्ध समालोचक थोर्सो लुव्वक का कथन विचारणीय है। उन्होंने लिख-है—“उपन्यास कला की शिल्प-विधि अथवा कारीगरी की जटिलता का निर्धारण मूलतः कथाकार के दृष्टिकोण पर निर्भर है। कथाकार का कथा के साथ जो दृष्टिवाचक संबंध होता है, वही आखिर

11. Henry James's letter to Walpole (19.5.1912) “selected Letters 1956.”

12. “When we speak of technique, then, we speak of nearly everything.

“Technique as Discovery,” Forms of Modern Fiction. P. 9.

13. “I am at liberty to make what laws I please therein .P 69.”



मे उपन्यास का गिन्या विपरिणत करता है।"

पहली मधुबन महंजय के साथ मित्रता जुनता भन श्री बाबू एव० श्रेयो का भी है। उ मृष्टकाण पर अयमि वन देन है और इन गिन्या बिनि न पूरक विषय नहीं मानत उनके मलालुमार औपचारिक विद्याम स दृष्टिकाण ही रक्तीर का मूलभूत मिश्राण है। एक या दूसरे दृष्टिकोण का अपनान स कथावस्तु चरित्र चित्रण, वातावरण, वर्णन सभी कुछ का सर नियम या निर्माण होत है।

हा मूल नव्य की बात यह है कि निजी दृष्टिकोण या उद्देश्य द्वारा किसी भी कथाकार को गिन्या बिनि का निर्माण पार धवावन होना म्भन मिश्र है। पर दृष्टिकोण की आवश्यकता के आधार पर वस्तु नव्य या उपन्यास के किन्हीं घटन तन्त्र की पूर्ण अव-  
हेतता नहीं की जा सकती। विषयवस्तु का भी गिन्या के समनुकूल रखा जा सकता है। वस्तु नव्य या अन्तर्गत नकाशना किन्हीं भी कथा गिन्या के लिए एक घटन तन्त्र आनधानत भी सिद्ध हो सकती है। वस्तु नव्य के अन्तर्गत कथामूलक, मूल्यव्यक्ति, प्रासंगिक कथा, मलकथा, तथा विभिन्न घटनाएँ मान है। पर गिन्या वस्तु नव्य में कहीं अधिक शक्तिमान एक समुद्ध विम है क्योंकि इसके अन्तर्गत वस्तुगत घटना, चरित्रावत किरी, मन्त्राद परिकल्पना वातावरण विधान, विचार मचानन तथा भाषा और गंभी तन्त्र विचारित्र होत हैं। रचि का भी गिन्या स एक महत्वपूर्ण स्थान है। रचि एवं मन्त्राद अनुगत उपन्यास-  
वाद कथा रचना है

"मिन्नन्विर्हितोक्त" सरत्रिदिन ओकावित है। रचि की पद्ध एक अद्विज समस्या है। उपन्यासकार के सामन दो प्रान रहत हैं—आमर्गिक का प्रदन और पाठक की रचि का ध्यान प्रेमच-पूर्ववर्ती उपन्यासकार का पात्र रचि का अधिक ध्यान रहना था घन उनके उपन्यास में सौमर्गिक अनुकूल गिन्या का गहन दृष्टा। दूसरी रचनाओं में गिन्या का प्रयोग न मानना अनुचित है, क्योंकि यदि उनमें गिन्या-विधि की एक न होनी तो वे रचनाएँ बचक शय स उपलब्ध आस्तिक विचारता का स्थान धरत कर ली, उन्हें साहित्य की जाति स स्थान न मिलता उनकी लाकप्रियता, रावका और पाठकीय आकषण न होत सिद्ध कर दिया है कि उनके अन्तर, निश्चितन मही अन्तर्कर्मिन् ही कत नीजिग, गिन्या का समर्पण रहा है। जामुमी कथा की भाग, मिनिष्प के स्वप्न, तयारी समार की मर वनी शान्त की रचि का के द रही है, उनके अनुकूल उपन्यास गिन्या का निर्माण हुआ। निमम केवल घटना वैचित्र्य, आकषक मवाद, घुमाकदार वातावरण ही प्रधान रह। इन कथाकारों की रचि भी ऐसी ही थी।

प्रेमच द न दम गिन्या की सकुचित मानकर, मनोरजन स ऊपर चारित्रिक महत्व की बात की। के उपन्यास की मानव मनोरजन का मानन मान न मानत, मानव चरित्र का उद्घाटक मानत रके, हमके अनुकूल उनके प्रापचारिक गिन्या में एक बड़ा परिवर्तन

14 "The whole intricate question of method in the craft of fiction I take to be governed by the question of point of view, the question of the relation in which the narrator stands to story."

आया। वे उपन्यास को अनगढ़ तिलस्म, जामूसी उछल-कूद और भाव लोक की रंगीली दुनिया से खींचकर यथार्थ परिस्थितियों और चेतन मन की व्यापक भावनाओं के धरातल पर लाए। इस परिवर्तन को आचार्य नन्द दुलारे इन शब्दों में व्यक्त करते हैं—“उपन्यासों के निर्माण और अनुवाद के आरम्भिक युग को पार करते ही हम हिन्दी के उस युग में प्रवेश करते हैं जिनका गिलान्यास प्रेमचन्द जी ने किया और जिसमें आकर हिन्दी उपन्यास एक सुनिश्चित कला स्वरूप को पहचान सका तथा अपने उद्देश्य से परिचित होकर उसकी भूमि में लग गया।” प्रेमचन्द ने सामाजिक समस्याओं और पात्रों के चित्रण में अपने औपन्यासिक शिल्प का परिवेश बाधा तो उनके परवर्ती मनोवैज्ञानिक रुचि के कथाकारों ने वैयक्तिक विवर्णन पर जोर दिया। कतिपय उपन्यासकार स्वप्नद्रष्टा बनकर प्रतीकात्मकशिल्प के सयोजक बने। हम देखते हैं कि कोई प्राचीन मान्यताओं को पढ़कर नाक भौं सिकोड़ने लगता है तो कोई नवीन प्रयोगों के पीछे ही लाठी लेकर दौड़ता है। रुचि वैभिन्न के इस युग में क्या ग्रहणीय है, क्या त्याज्य, इसका उत्तर तो शिल्प नहीं दे सकता, हा किस्म में, किस्म परिणाम में, क्या उपलब्ध है, यह वह अक्षय बताता है। शिल्प ही वह साधन है जिसके द्वारा उपन्यासकार अपने विजय की खोज, जांच पड़ताल और विकास करता है। जीवन और जगत बहुत व्यापक है। इनकी तुलना में कथाकार जो मानव सत्य और मान्यताओं का अन्वेषक है, बहुत छोटा होता है। उसकी अपनी सीमाएं होती हैं, संस्कार होते हैं और होता है—स्वतन्त्र दृष्टिकोण जिनके सहारे वह अपने औपन्यासिक शिल्प की रचना करता है। शिल्प की रचना उपन्यास की प्रथम रचना के साथ साधारणतः कम प्रस्फुटित होती है। वैसे अपवाद हो सकते हैं जैसे नरेश महत्ता रचित ‘डूबते मस्तूल’ का शिल्प प्रयोग। शिल्प उपन्यासकार की रुचि, पाठक की मांग, समय की पुकार में सन्तुलन स्थापित करने का माध्यम है—शिल्पगत परिपक्वता प्राप्त करने के लिए आवश्यक है कि लेखक अन्वेषिकाओं, थोथी मान्यताओं, जटिल संभावनाओं, अर्धविकसित और हानिप्रद रुढ़ियों के प्रति विद्रोह करे और उस माध्यम को प्रश्रय दे जो लोक मंगल और व्यक्ति चेतना का उद्घाटक हो कोई भी। शिल्पविधान केवल इसलिए अभिनन्दनीय नहीं कहा जा सकता कि उसे बड़े-बड़े कथाकारों की रुचि का प्रश्रय मिला है। उनके द्वारा खींच दी गई कुछ विशिष्ट शिल्प रेखाएँ भले ही प्रगस्त हों, किन्तु अपने समग्र रूप में पूर्ण एवं उपादेय नहीं कही जा सकतीं, हर शिल्पविधि की अपनी सीमाएँ हैं, यह मानकर चलना होगा, तभी प्रचलित शिल्प प्रयोगों की वैज्ञानिक गवेषणा की जा सकती है। हिन्दी उपन्यासकारों ने शिल्पगत प्रौढ़ता तो प्राप्त कर ली, किन्तु अंग्रेजी, रूसी, और फ्रेंच कथाकारों के समक्ष वे नहीं रखे जा सकते, एक भ्रान्त धारणा है। यह कहना हिन्दी उपन्यास साहित्य के अपूर्ण अध्ययन और अधूरे ज्ञान का द्योतक होगा। हिन्दी उपन्यास शिल्प के लिए यह क्या कम महत्त्वपूर्ण बात है कि जिस स्थिति को विदेशी उपन्यास साहित्य और शिल्प शताब्दियों की यात्रा तै करके पहुँचा है, हिन्दी में कथाकारों ने वह अपेक्षाकृत बहुत कम वर्षों में प्राप्त कर लिया है। इस संबंध में डॉ० रामरत्न भटनागर लिखते हैं—“हिन्दी उपन्यास ने ‘परीक्षा गुरु’ से ‘परख’ तक ५० वर्षों में ही पश्चिमी उपन्यास के विकास

की नीति साहित्यीय पारदर्शक नीति और नये उपन्यास का उदय दण्ड की दम श्रेणी की रचनाओं के बहुत बाद नहीं हुआ।”

### कथावस्तु और गिल्ड

उपन्यास के लक्ष्यो के अन्तर्गत कथावस्तु का प्रथम और अनिवार्य तत्त्व के रूप में प्रायः सभी आलोचकों ने स्वीकार किया है। प्रमुख विचारों में वह कहानी अथवा उपन्यास में वर्णित स्थान देने रहते हैं जो पाठक में आकर्षण का मित्र बनता है। हिंदी साहित्य में उपन्यास के क्षेत्र में जहाँ पहले पहले गिल्डमैन प्रयोग हुए उस समय तक कथावस्तु और गिल्ड का सम्बन्ध झटूट एवं अस्पष्ट माना गया, किन्तु इस क्षेत्र में उदात्त श्रेणी में शिल्प एवं प्रयोग हुए, वस्तु नये चीजों, निबल एवं सदिग्ध ज्ञान बनाने गया। कथित गिल्ड पद्यों के पिछले उपन्यासकार कथा विधान की उपस्था करने लगे, अनाद कथावस्तु में सघटन, व्यंग्य आदि की ना बाल में छाट दोड़िए, वस्तु एवं की उभारवत्ता पर ही हो मन हो चले। जहाँ पर विचार्य आदि विचारकों ने कहानी उपन्यास आदि गजालों में साहित्य में वस्तु-तत्त्व को प्रधानता दी वह विधान आदि विधानों में हम तत्त्व के प्रति पार धना प्रकट की। प्रेमचंद और प्रेमचंदियों ने उपन्यासकार इन्होंने कथावस्तु में ही सभी तत्त्व ही नहीं होत छे, किन्तु आगे बगलालक विधि ने उन्हें दोड़ें और तीहरे कथावस्तु का उपन्यास विधान पर विचार किया, किन्तु जैनिक तथा दण्डक जोषी ने अन्त इन्होंने कथावस्तु बाल उपन्यास लिखे।

नये उपन्यासकारों ने विचार की भाषा गहराई, परिवर्तन (घटनाओं की स्रष्टा) की प्रयोग गुण और स्थानों की प्रयोग श्रमणों का प्रयोग दिया है। समय और स्थान भी अब सीमित होने जा रहे हैं। कथानकों में कथा केवल एक दिन तक और कही-कहीं एक घण्टा तक सीमित हो गई है। स्थान के लिए भी उपन्यासकारों का प्रेमचंद की जगह कागों में उपन्यास तक (राजभूमि में) और जोषी की भाति प्रयोगों में कथनता तक (विश्वी में) दाट लाने की आसक्ति नहीं रह गई। ‘बादली के साँझ’ में गिरिधर गायन ने केवल इलाहाबाद की मित्रिण बाइल के घरे में अपनी कथावस्तु का आवरण रखा है। यमदल गर्मा के ‘स्वप्न विष उठा’ में केवल एक घण्टे के कथानक में सा वष की पूरी लम्बी घण्टाभूमि को गयीनित किया गया है। आधुनिक उपन्यासों में जहाँ शिल्प ही शिल्प है, वहाँ घटनाएँ दूरता भयं है, वहाँ वा केवल मानसिक घटना (Psychic Contents) का झट-झट गतिपात्र होता है। कथावस्तु एवं घटनाओं के जान की अनिवार्यता स्वीकार न करने वाले विचारकों का निरा महत्त्वहीन नहीं कहा जा सकता। कथा तत्त्व की सम्भला करने वाले ये विद्वान् तर्क देकर बाल करते हैं। सरनूड एंडरसन (Sherwood Anderson) ने कथानक को कहानी का विष कहा है।

प्रसिद्ध आलोचक थॉमस जेनो पूर्व नियोजित, व्यवस्थित कथावस्तु में पूर्ण अनास्था प्रकट की है। उनका कथन है—“आपको यह बात चाहें अन्तों लगे या बुद्धि, मैं कथावस्तु—यस गद्य को यह भाग्य करके कि यह इव जाणा और फिर नहीं उभरेगा,

सीधे सागर में फेंक देना चाहूंगा। अनर्गल कला या विधान के अन्तर्गत यह एक भारी भ्रामक शब्द है। संज्ञा के रूप में यह साधारणतया, न कम, न अधिक मात्रा में कहानी समझा जाता है या रूप-रेखा माना जाता है। इसका क्रिया रूप में प्रयोग आकार या विधि के अर्थ में होता है। अनिश्चितता से मुझे घृणा है। अतः मैं प्लोट शब्द का संज्ञा वाचक रूप के लिए और क्रियावाचक के लिए रचना शब्द का प्रयोग कर रहा हूँ।”

इन आलोचकों के मतानुसार कथानक के आदि, मध्य और अन्त की कोई निश्चित, पूर्व-नियोजित योजना की आवश्यकता ही नहीं है। यह भी आवश्यक नहीं कि किसी विषय को चरमोन्नत अवस्था तक पहुँचाया जाए और उसके निमित्त समस्त अन्त-दशाएं, गौण घटनाएं एवं विभिन्न भूमिकाएं क्रमपूर्वक नियोजित की जाए। वे पीठिका पर नहीं, सिद्धि पर; घटना पर नहीं, पात्र या विचार पर सारा ध्यान केन्द्रित रखते हैं। अब तक उपन्यास-शिल्प के विचारक के सम्मुख व्यवस्थित और अव्यवस्थित कथा शृंखला की बात रही थी; किन्तु कथावस्तु वर्जित मानने वालों का सिद्धान्त एकदम चकाचौंध उत्पन्न कर देने वाली बात है। चेतना-प्रवाहवादी शिल्पियों ने घटनाओं की बाह्यात्मकता का विदारण ही नहीं किया, अन्तर्जगत के घटकों को भी निराकृत कर दिया है। वे केवल विचारों के परिवेश में घूमते हुए पात्रों के चारित्रिक विकास पर ही अपनी शक्ति केन्द्रित रखते हैं। इसी प्रकार प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की कतिपय रचनाओं में वस्तु तत्त्व को सीमित आकार देकर स्वप्नों, संकेतों और रूपकों को प्रथम मिला है। ‘चादनी के खण्डहर’ में दिवा स्वप्नों, यथार्थ स्वप्नों और संकेतों के साथ-साथ रूपकों का भी सफल नियोजन मिलता है। किसी भी प्रधान कथा को महत्त्व न देकर, गौण कथाओं का तारतम्य और एक में से दूसरी कथा का विकास भी उपन्यास-शिल्प की वर्तमान गति-विधि की ओर स्पष्ट संकेत है। धर्मवीर भारती रचित ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ इसका उदाहरण है। शिव-प्रसाद मिश्र की ‘बहती गंगा’ में सत्रह कहानियाँ स्वतन्त्र रूप में बही हैं।

प्रेमचन्द युग में ही कथा तत्त्व का ह्रास आरम्भ हो गया था। प्रेमचन्द के सम-कालीन प्रसिद्ध उपन्यासकार जैनेन्द्र ने उनकी श्रेष्ठ रचना ‘गोदान’ पढ़ कर अपना मत दिया कि इसमें आवश्यकता से अधिक विस्तार है। अपने एक लेख “प्रेमचन्द का गोदान; यदि मैं लिखता” में वे लिखते हैं—“गाँव की कथा पर गहर कुछ थोपा हुआ सा है। वह अनिवार्य नहीं है, पुस्तक की कथा के साथ एक नहीं है। हो सकता था कि होरी को कथा के केन्द्र में रहने के लिये, और ऐसे कि सब प्रकाश उसी पर पड़े दूसरे व्योरे ध्यान को खींच

17. With or without your kind permission I will kick the word plot right into the sea, hoping that it will sink and never reappear. It is the most deceptive word in the jargon of the art, craft, or what would you. As a noun it usefully means nothing more or less than story-outline or simply. As a verb it means to shape or plan.

I had ambiguities, and so I am substituting story outline for the noun, and devise for verb.

—Creative Technique in Fiction, P. 424.

पर अपनी आत्मा के जाये शहर की पन्थर में अनुपस्थित हो जाने देना।'<sup>१८</sup>

जैतन्द्र भारी भरकम कथाकार के त्रिगोणी रह हैं, तभी ये चरित्र कथा के प्रति अपनी अनास्था प्रकट करत है। जो कथा तथा घटनाएँ उन्हें अस्मत् और अनुपस्थित जान पड़ती हैं, वही प्रेमचन्द के लिए अशुभ हैं और उनके द्वारा अपनायी गिरफ्तारि का प्राण तन्त्र है। क्योंकि प्रेमचन्द कथनात्मक गिरफ्तारि का प्रयोग है अनास्था नही सामग्री की चयनक्रिया पर आधारित उचित प्रतीत नहीं होता। जिस सामग्री का उपयोग जैतन्द्र का भारी, अनुपस्थित और सदृश्य प्रतीत हुआ उसे ही प्रेमचन्द अपनी कथनात्मक गिरफ्तारि द्वारा महत्वपूर्ण और प्रभावशाली बना गया। उनको वर्णना में प्रथमता आवाचकता है ही नही और यदि कही है भी तो वह अति गीम और भाष्य है।

एक कारण कथानक के ज्ञान का जैतन्द्र जैसे उपन्यासकारों को जीवन दृष्टि है न कि मनोविज्ञान का उदय है। मनोविज्ञान ने उपन्यासकारों का कथनात्मकता की परिधि से मोच कर विद्वानात्मकता को आगे अग्रसर किया। क्या जीवन भरिता में हट कर मनोविज्ञान के गरावर की आगे निम्न आयी। पात्र की अन्तर्गता कथा का प्रतिपाद्य बनी। बहिर्मुखी प्रवृत्ति का त्याग कर कथा, अन्तर्गत की सूक्ष्म आत्मिक घटका (Psychic content) पर आ टिकी। इमालिय कथा आरम्भ की जीवनी में प्रारम्भ न होकर विच्छिन्न विपर्यस्त होकर कभी मध्य और कभी अन्त में आरम्भ हुई। जैतन्द्र के अन्तर्गत में नायक जीवन व्यतीत कर अपनी कथा कहता है। 'निकर एक जीवनी में' अपने मरने के जीवन की मध्यावस्था में उसकी कथा आरम्भ करत है।

आधुनिक काल में उपन्यासकारों ने कथानक का सूत्र भी मध्य के हाथ में निवान कर पात्र के हाथ में भाग दिया है। श्री इलाचन्द्र जोषी की 'लज्जा', 'पद्मे की रानी', श्री अनेय के 'नदी के द्वीप' और श्री लक्ष्मी सरायण साल के 'काल फूल का पौधा' में एक या एक से अधिक पात्र वारी वारी अपनी कथा पाठक को सुनाते हैं। हेनरी जेम्स इस कथा उद्घाटन विधि का दृष्टि विशेष की सजा देते हैं। इस तथ्य की दृष्टि जैतन्द्र जो ने भी की है। वे लिखते हैं—'जेम्स इस विविध विधि को जिससे द्वारा कथा कही न जाय, एक या विभिन्न पात्रों द्वारा स्थिति का प्रकाश में लाती है—दृष्टिकोण की सजा देते हैं।'<sup>१९</sup>

अपनी ही सृजित कथा में लेखक की तटस्थता, कथा के प्रति अनात्मिकता और पात्रों का अनिश्चित रहना देने की प्रवृत्ति देने की प्रवृत्ति प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी उपन्यास की गिरफ्तारि की उद्घाटन है।

कथा की अल्पसूत्री बनाने का एक और कारण भी है। वह है किरण के प्रति उपन्यासकार का परवर्तित दृष्टिकोण। प्रेमचन्द युगीन और प्रेमचन्द परम्परा के आगे के कथाकारों जीवों की विविधता, बड़ी बड़ी तफसील (व्याख्या) तथा प्रचा-

१८ साहित्य का श्रेय और श्रेय—पृष्ठ २३१

19 "James Called this particular method of revelation of story, that is illumination of the situation and characters through one or several minds, the point of view"

Ibid Page 36

रात्मकता में विश्वास रखते थे या रखते हैं, जबकि नये शिल्प के प्रणेता बड़ी-बड़ी तफसीलों (व्याख्याओं) में मानव चरित्र की मात्र ऊपरी स्तर की बातें ही पाते हैं, वे छोटी से छोटी और सूक्ष्म से सूक्ष्म बात की गहराई में जाकर उनका विश्लेषण एवं परीक्षण कर उसके यथार्थ मर्म तक पहुँचने का बीड़ा उठाने लगे हैं। प्रेमचन्दोत्तर काल के कतिपय उपन्यासकारों ने तत्त्वान्वेषण और प्रतीक परीक्षण कर युग की चेतना और मानव मन के मूल की खोज का कार्य किया है। यह ठीक है कि इस कार्य द्वारा न केवल कथानक का हास ही हुआ अपितु कभी-कभी तो कथा रस ही सूखता दृष्टिगत हुआ है। जैसे डॉ० प्रभाकर साचवे के 'परन्तु' तथा डॉ० रघुवंश के 'तंतुजाल' में चेतना-प्रवाहवादी विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि तथा प्रतीकात्मक शिल्प-विधि का चमत्कार क्रमशः अभिवृद्ध हुआ परन्तु कथातत्त्व शिथिल, पंगु और नीरस होता चला गया।

शिल्प के अत्यधिक मोहके साथ-साथ जब उपन्यासकार अपनी ही दृष्टि तथा वस्तु तत्त्व में असंतुलन उत्पन्न कर देता है तब स्थिति और भी अधिक भयानक हो उठती है। जैसे हिन्दी के सुप्रसिद्ध उपन्यासकार श्री भगवतीचरण वर्मा ने 'अपने खिलौने' में किया। उन्होंने 'अपने खिलौने' में एक ओर तो नया शिल्प-प्रयोग करना चाहा, दूसरी ओर अपने लक्ष्य पर वे केन्द्रित न रह पाये और वस्तु तत्त्व को कहीं भीना, कहीं असंगत, कहीं काल्पनिक, कहीं अस्वाभाविक कहीं अति यथार्थपरक तो कहीं परायथार्थवादी बनाने के चक्र में वे शिल्प, दृष्टिकोण और वस्तु तत्त्व को असंतुलित करते चले गये और उपन्यास मात्र उनके मन का खिलौना बन कर रह गया। 'चित्रलेखा' जैसी कथानकगत रोचकता और शिल्पगत नाटकीय उत्कृष्टता इसमें न आ पाई।

प्रेमचन्दोत्तर काल के उपन्यास साहित्य में नवीन शिल्प प्रयोगों के कारण कतिपय उपन्यासों के वस्तु तत्त्व में मानवीय संवेदना का प्रश्न भी विचारणीय है। एक ओर 'संन्यासी', 'त्याग-पत्र', 'जेखर एक जीवनी', 'चांदनी के खंडहर', 'गुनाहों का देवता' आदि उपन्यास हैं जिनके कथानक मानवीय संवेदना से भरपूर हैं तो दूसरी ओर 'अपने खिलौने', 'सितारों का खेल', 'गिरती दीवारें', 'बड़ी-बड़ी आँखें', 'पतवार', 'भूदान', 'यथार्थ से आगे', 'प्रेम की भेंट', 'उदयास्त', 'आभा', 'जन प्रवाह', 'विश्वास की वेदी पर आदि ये रचनायें हिन्दी के लब्ध प्रतिष्ठित कथाकारों सर्वश्री भगवतीचरण वर्मा, उपेन्द्रनाथ अशक, भगवती-प्रसाद वाजपेयी, वृन्दावनलाल वर्मा, चतुरमेन शास्त्री, गुरुदत्त, प्रताप नारायण श्रीवास्तव द्वारा रचित होने पर भी मानवीय संवेदना से बहुत दूर हैं। यदि कतिपय आलोचक इन रचनाओं में मानवीय संवेदना देखते हैं तो यह एक अप्रासंगिक आरोपण मात्र है। इन सभी उपन्यासों के कथानक की सूत्रबद्धता संदिग्ध है। इन कथाकारों की उद्देश्य-प्रियता ने अपनी-अपनी वैचारिक बोझिलता के कारण एक ओर वस्तु तत्त्व को भीना बना दिया, दूसरी ओर मानवीय संवेदना को इनमें आवद्ध होने पर प्रतिबन्ध लगा दिया।

इधर कतिपय उपन्यास ऐसे भी उपलब्ध हुए जिनका न केवल जीर्ण ही प्रतीकात्मक है; अपितु वस्तु तत्त्व भी सांकेतिकता लिये हैं। जैसे श्री अमृतलाल नागर रचित 'बूंद और समुद्र', अज्ञेय कृत 'नदी के द्वीप' आदि।

## चरित्र चित्रण और गिल्प

गिल्प और चरित्र का संबंध अटूट है। उपयाम में क्यावस्तु की उपादेयता पर दो मन संभव हैं, किन्तु चरित्र चित्रण के विषय में विवादस्पद प्रश्न अभी नहीं उठे। उपयाम का प्रधान उपजीव्य मानव है, जो अपनी नाना भावनाओं, विविध कामनाओं और विभिन्न भूमिमात्राएँ एवं भावनाओं के साथ चित्रित होकर उपयाम गिल्प को गति देता है। हिन्दी उपयाम के प्रसिद्ध गिल्पी प्रेमचंद ने तो स्पष्ट कहा है—“म उपयाम को मानव चरित्र का चित्र समझता हूँ। मानव चरित्र पर प्रकाश डालना और उनमें रहस्या का खालना ही उपयाम का मूल लक्ष्य है।”<sup>१</sup> मानव चरित्र का चित्र नाना विधि-या द्वारा प्रकाश में आता है। चरित्रावन निमित्त मुख्यतः दो गिल्प-विधियाँ का प्रयोग हुआ है—

(क) वर्णनात्मक गिल्प विधि (Descriptive Technique)

(ख) विश्लेषणात्मक गिल्प विधि (Analytic Technique)

जब उपयामकार का मानव का उद्भूत, निरूपण अथवा सत्य और श्रुत-वृद्ध विस्तृत विवरणात्मक चित्रण दृष्ट होता है तब वह प्रायः वर्णनात्मक गिल्प विधि का प्रयोजन करता है। इस विधि को अपने-आपने वाल कथानाट्य का कार्य करना होता है। उसे अधिक सुविधा और स्वतंत्रता रहती है। वह स्वयं ही पात्रों का निर्माण और भाग्य विधान करता है। वह पात्रों का केवल संचालन ही नहीं करता, उनका पूर्ण निरीक्षण, परीक्षण और आलोचना कर दिनायाम भी करता है। वर्णन प्रभाव द्वारा वह उन्हें जीवन की नाना परिस्थितियों में डुबाना हुआ, तैराना हुआ, उतार-चढ़ाव देना करता है। इस विधि के चरित्रावन में पात्रों का बाह्य-आत्मिकता, रूप-रंग, वेष-भूषा, चरित्र-गुण, बल-परम्परा, सम्कार, विचार, वातावरण, प्रभाव और निष्ठा आदि का निरूपण संयोजन होता है। इस चरित्रावन विधि में व्यक्ति बाहर से संचालित होता है।

विश्लेषणात्मक विधि में उपयामकार अपने-आपने सत्य हा जाता है। वह पात्र का निर्माण और दृष्टि मात्र रह जाता है। पात्र स्वयं अपने-पैरों पर खड़ा होता है। मनोवैज्ञानिक चरित्रों की गतिविधि इस गिल्प-विधि द्वारा अधिक सूक्ष्म और स्पष्ट रूप से उभरकर सामने आ जाती है। वैयक्तिक पात्रों के जीवन संघर्ष, हर्ष-विषाद, मनोद्वन्द्व आदि आत्म निरीक्षण और मनोविश्लेषण प्रक्रिया द्वारा पात्रों के सामने प्रस्तुत होते हैं। यह आत्म निरीक्षण और मनोविश्लेषण प्रक्रिया विश्लेषणात्मक चरित्रावन विधि का प्राण स्रोत है। इस गिल्प विधि की परम्परा को मानव वास्तविक उपयामकारों के पात्रों का चित्रित दृष्टिकोण होता है। वे मन की तीव्र गति मानकर चलते हैं। उदा-उद्यो उपयाम में व्यक्तिगत सन्तुष्टि-गति की आर-यात्रा की न्या-रूपी उपयाम के पात्र मन की तीव्र गति का विश्लेषण करते लगे। वे चेतन मन की अपनी अचेतन पर बल देने लगे, अर्थ-चेतन का महत्व स्वीकार लगे। अन्तर्गत का अन्वेषण होने लगा। पात्र कभी अपनी, तो कभी अपने निकटवर्ती पात्रों के अन्तर्गत की विश्लेषण प्रक्रिया में संलग्न होते। अंतर्गत की मणाय जागी की उज्जा, निरूपण, नद-विचार, पारसनाय और नदनी तथा अन्तर्गत

के रेखा, शशि, गेखर और भुवन अनेक ऐसे पात्र हैं जो अपने को अन्तर्द्वन्द्वों से लेकर अन्तर्विवादों तक का विश्लेषण करने की क्रिया में अत्यधिक कुशलता प्राप्त कर चुके हैं।

प्रेमचन्द और प्रेमचन्द परम्परा के वर्णनात्मक चरित्र-चित्रण शिल्प-विधि के समर्थक उपन्यासकार पात्रों की जीवनगत बाह्य द्वन्द्व लीला की झुलकर चर्चा करते नहीं आते। वे पात्रों की वेज-भूषा से लेकर उनके नख-गिख, वार्तालाप-विधि, कार्य कुशलता की गति-विधि और व्यवहारिकतापूर्ण जीवन दृष्टि तथा बहुमुखी जीवन-क्रोडा का इति-वृत्तात्मक रूप प्रस्तुत करते हैं। जैसे प्रेमचन्द अपने 'गोदान' में होरी, गोवर, बनिया, मान्ती, मेहता की मानो जीवनी ही लिख गये हों। वे इन पात्रों पर कलम उठाने ही कलम तोड़ते दृष्टिगत होते हैं, पर चरित्र वर्णन करते नहीं आते। जबकि जोशी की लज्जा या अज्ञेय की शशि या जैनेन्द्र की मृणाल अपने व्यक्त सार्वजनिक जीवन के स्थान पर मात्र अपने अव्यक्त निजी जीवन के उस अंग का विश्लेषण करते हैं जो उन्हें क्षण विशेष में पीड़ित किये हैं। ये पात्र अपने रहस्यावृत अपरिमित मनोजगत की अन्तर्लीला, अन्तर्प्रेरणा, अन्तस्फूर्ति तथा अन्तर्प्रवृत्तियों का कोना-कोना भाक लेना चाहते हैं तथा अपने पाठकों को अपने अछूते, अतल गह्वर में छिपे व्यक्तित्व के दर्शन करा देना चाहते हैं।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के चरित्र प्रेणता कथाकार अपने-अपने उपन्यासों में टाइप न देकर व्यक्ति प्रस्तुत करते हैं। और ये व्यक्ति सब अपने में विविध व्यक्ति होते हैं। स्थिर रहता तो मानो ये जानते ही नहीं। पूर्ण गतिमान होते हैं। श्री इलाचन्द्र जोशी का पारसनाथ और नन्दकिशोर तथा अज्ञेय का गेखर और भुवन ऐसे ही पात्र हैं। ये असाधारण तो हैं ही, पर अहं से परिपूर्ण भी हैं। जोशी ने तो प्रायः अपने सभी उपन्यासों के नायकों के परा अहं पर निर्भर प्रहार किया है। यह ठीक है कि अन्त में ये पात्र उदा-सीकरण की प्रक्रिया द्वारा, या परिस्थिति अनुरूप अपने चरित्र एवं व्यक्तित्व को बदल देते हैं। स्थिर (Type) कोटि के पात्र वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा अतिरंजित रूप में वर्णित होने के कारण अधिकतर सबल, आदर्शवादी, आस्थावादी या अति यथार्थवादी, समाजभीरु, परिवारभीरु, कर्म प्रधान और जनसाधारण के प्रतिनिधि बन समाज के प्रतीक रहे हैं। जबकि व्यक्ति (Individual) पात्र विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा चित्रित आकार में विश्लेषित होने पर हमें अधिकतर दुर्बल नायक या नायिका यथार्थ-मुखी जीवन दृष्टि के बाहक, अनास्थावादी, अहंवादी, चिन्तनरत, घुटन, कुंठा व अन्त-द्वन्द्व के शिकार परिलक्षित हुए। इस विधि के उपन्यासों में पात्रों की संख्या भी कम हुई है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के पात्र यदि सबल हैं तो अधिकतर हर परिस्थिति में श्री यजदत्त शर्मा के दीवान रामदयाल की भांति सबल ही रहते हैं, चाहे आप उन्हें उपन्यास के आरम्भ में देखें या अन्त में और यदि वे दुर्बल हैं तो श्री प्रेमचन्द के 'गोदान' के होरी की भांति आदि से अन्त तक समाजभीरु दुर्बल ही रहेंगे। विश्लेषणात्मक चरित्राकन विधि के प्रायः सभी पात्र समय, परिस्थिति, पात्र, परिवेश, दृष्टि-परिवर्तन के साथ अपने रंग गिरगिट की भांति बदलते दृष्टिगत हुए हैं। जोशी का पारसनाथ वेद्यागामी भी घना, स्त्री-भक्त भी और अन्त में एक आदर्श पति भी। 'संन्यासी' का नन्दकिशोर



हाम्टन का दृष्टि नायक धार अनेवादा भी बना, स्त्री से सकोच के कारण भाग खड़े होने वाला पुत्र के शक्ति व प्रेम पात्र में भी वधा और विवाह की पत्रिकात्मता से भाग खड़ा होना यह पात्र अन्तों के साथ विवाह का मर्यादा सुनने ही अनिश्चित पुनर्जन की भावना में विरहित भी हो उठा। निर निर अपन का विद्वेगित करने वाले पात्रों में कभी श्रीमान् के समान दखल जागना हो जाता है कभी देव पर न्योटावर हो जाना या शीघ्र ही हृदिप्रमत्त में सुनोता का नग्न रूप में दर्शन की पादिक भूख जागृत हो जाती है। इन विवाही आचरणों की मर्यादा की विनयन विधि द्वारा ही किया गया है।

वर्णनात्मक गिल्फ-विधि के पात्र अतिरिक्त साधारणिक, मुख्य और प्रचारक टाइप के होते हैं जबकि विनयन-मक गिल्फ-विधि के नायक नायिकाएँ वैयक्तिक, मीन विल्लव, विनयक हो पाए गए हैं। यह अर्थात् मर्यादा की बात है कि हिन्दी के अतिरिक्त मनी-विनयक पात्र विनयन में स्थिति के परिचायक हैं। उगता है हिन्दी के कथाकारों ने उनके मनी-विनयक या मनी-विनयक के अन्वयण ही ही लक्ष्मी चलाई है। यह भी निष्कर्ष निकलता है कि पारमनाय नायक-गण, महाप, शेखर, भुवन, लज्जा, शालि, नन्दिनी, निरञ्जना, अमला, गंगा, सुनीता, रेखा आदि पात्र या तो कामगर्भिता के शिकार हैं या फिर यह की परी सीमा पर पहुँच स्वयं अपने ही अह की गम राख में भुज्ज रहे हैं। अनेक पात्र हीनता की श्रमियों का शिकार भी हुए हैं। बाह्य परिस्थिति, घटनाएँ, परिवर्तन या मानो उन्हें छूने ही नहीं, मात्र एक दो निकटवर्ती पात्र ही उन्हें अन्तर्द्वार में घकेन दो हैं, अलङ्कार में अन्तर्द्वार हैं और फिर य अन्तर्विनेयन के लिए ही जीवित रहते हैं। मनी-विनय, सुनीता, लज्जा, न्यायपत्र आदि विशेषण-मक अतिरिक्त प्रधान रचनाओं की एक विशेषता यह भी है कि वे पात्र-चरित्र नहीं हैं। और कुछ दार्शनिक पात्रों की रचनाएँ तो राख ही हमला वन पाई हैं कि उनमें दो-तीन पात्रों पर उपन्यासकार की दृष्टि अमक केन्द्रित हुई है। य पात्र अपने चेतन अचेतन के द्वार को स्वयं या कथा-कार द्वारा विनयित पात्र पाठक की आकषण विधा का माध्यम बन गए हैं। ऐसे अनेक विविध पात्रों का विनयन पात्र पाठक विभाग पर प्रभाव हो जाता है कि कहीं कहीं तो पारमनाय नहीं है। शेखर तो नहीं है क्या ? अथवा यदि जीवन में कहीं कोई प्रेमिका मिले या श्या जैसे मिले, गंगा जैसे मिले या फिर न मिले। अन्वय-मना होने पर भी वह आकर्षक है।

विनय-मक अतिरिक्त विधि अनेक घटना में प्रयुक्त हुई है। कहीं उपन्यासकार द्वारा पूर्व-वृत्ता-मक-विधि द्वारा—'रत्यापत्र' में, कहीं मरुस्मृति-परीक्षण-विधि द्वारा—'जगज का पछो' में, कहीं स्वयं विनय-मक विधि द्वारा 'शेखर एक जीवनी' में उपन्यास-कारों ने विभिन्न आर विविध साधना का आश्रय लेकर इसे उद्घाटित किया है।

इन ही अतिरिक्त विधि-विधा के साथ-साथ नाटकीय और प्रतीतात्मक विधि-विधा द्वारा भी अतिरिक्त प्रकार में आए गए हैं। 'बूढ़ और समुद्र', 'बया का घोंघना और माप', 'तनु-ज्ञान', 'बादलों के लफड़े' आदि रचनाओं में पात्रों की अन्तर्निहित अभाव आस्था, प्रेम, मानस्य और करुणा का कथाकार उन्मत्त-रसाकेतिक रूप में सामने लाए हैं। 'मृगयनों' 'दिव्या' आदि रचनाओं के पात्रों में अमर्याद नाटकीयता भी गई है। इन उपन्यासों के

पात्र नाटकीय रूप से पाठकों के सामने आते हैं और हमारे मनोभावों को स्पन्दित करते हैं।

उपन्यास में चित्रण कला उपन्यासकार की सृजन शक्ति पर निर्भर या सृजन शक्ति विशिष्ट प्रतिभा तथा कल्पना की अनिवार्यता पर चल देते हुए उपन्यास नम्राट प्रेमचन्द लिखते हैं—

“अगर उपन्यासकार में यह शक्ति मौजूद है, तो वह ऐसे कितने ही दृश्यों, दशाओं और मनोभावों का चित्रण कर सकता है, जिनका उसे प्रत्यक्ष अनुभव नहीं है। अगर ब्रह्म शक्ति की कमी है, (तो) उसकी रचना में सरसता नहीं आ सकती। ऐसे कितने ही लेखक हैं, जिनमें मानव-चरित्र के रहस्यों का बहुत मनोरंजक सूक्ष्म और प्रभाव डालने वाली शैली में वयान करने की शक्ति मौजूद है, लेकिन कल्पना की कमी के कारण वे अपने चरित्रों में जीवन का संचार नहीं कर सकते।”<sup>२१</sup>

सारांश यह कि उत्कृष्ट चरित्र-चित्रण के लिए चाहे वह किसी भी शिल्प-विधि का हो मौलिक उद्भावना और उदात्त कोटि की कल्पना का होना एक अनिवार्य शर्त है।

उपन्यास के तत्त्वों के अन्तर्गत वस्तुतत्त्व और चरित्र-चित्रण के सगुण महत्त्व को स्वीकारते हुए पश्चिम के प्रसिद्ध विद्वान श्री एडविन मयूर महोदय ने समस्त उपन्यास साहित्य को दो भागों में विभक्त किया और एक को वस्तु प्रधान उपन्यास तथा दूसरे को चरित्र प्रधान उपन्यास की संज्ञा देते हुए दोनों के मध्य रेखा खींचते हुए लिखा—“चरित्र चित्रण प्रधान उपन्यास गद्य साहित्य की सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण विभाजन रेखा है, इसका शुद्धतम रूप ‘वेनीटीफेयर’ है। इसमें पात्र वस्तु के अधीनस्थ सृजित नहीं होते, इसके विरुद्ध उनका स्वतन्त्र अस्तित्व होता है और समस्त कार्य उनके अधीन होता है।”

“क्रियारत उपन्यास (Novel of Action) की प्रधान चाहना एक पूर्ण चुस्त एवं विकसित कथानक है।”<sup>२२</sup>

चरित्र की सफलता, असफलता किसी भी शिल्प-विधि पर निर्भर न होकर उपन्यासकार की दृष्टि, पकड़ और प्रवाह पर निर्भर करती है। जब किसी भी चरित्र को पढ़ते ही पाठक बोल उठे—“क्या खूब पात्र गठित किया है,” तभी मान लो, उत्तम चरित्र-चित्रण हुआ है। प्रेमचन्द चरित्र-चित्रण की सफलता का मापदण्ड पाठक के भावों में उत्कर्ष की अनुभूति मानते हैं। पर यह आदर्शवादी दृष्टिकोण है। यथार्थपरक चरित्रों में उत्कर्ष, आस्था, प्रेरणा, शिक्षा और सिद्धान्त ढूंढना बेकार की बात है। यथार्थपरक पात्र या तो जन जीवन के वास्तविक रूप के प्रतिनिधि होंगे या फिर व्यक्ति विशेष की घुटन,

## २१. कुछ विचार—५५।

२२. “The novel of character is one of the most important divisions in prose fiction. Its purest example is ‘Vanity Fair’. The characters are not Conceived as part of the plot ; on the Contrary they exist independently and the action is subservient to them.”

“Novel of Action demands a strictly developed plot.”

—Aspects of novel P. 23 and P. 38.

कुष्टा, मशाम, निराशा और घोर उद्वेग के परिचायक। उनमें किसी प्रकार के आदम जौवन कोष की चाहना व्यक्त है। व जीवन के अचरार पक्ष के उद्घाटक होने हैं और उन्ह पडकर हम इतना तो पना चरता ही है कि जीवन म यह रूप भी है, ऐसा पात्र भी है जिसमे बुराई, आरापित पाप और विवगना भी है। यदि जीवन में यह सत्र घटित हो सकता है तो जीवन क विवक उपयाम म यदि वह क्षणी भलक दे, श्रुतिछाया दे तो नाक-मा मिका-ने की आवश्यकता नहीं है। चरित्र की सकरता का भाषक मात्र हमारा कामल मत है। यदि वह मवेदना म भीग जाता है तो उसे सर्वदिन करन वाला पात्र और उस पात्र का अष्टा कजाकार दाना मफल माने जाणग फिर चाह के पात्र आत्मकयात्मक रूप में विव्रित हा, या प्रथम पुष्प नौली म अभियक्त हो। आदमवादी हो या यथार्थवादी हा।

### शिल्प और विचार

अनक आलोचक शिल्प के चरनर्गेन उपयाम के छ तत्वा का नियाजन कर अपने वनन्य की उतिथी समझन ह। यह ठीक है कि लगभग सभी तत्वा का उपयाम की शिल्प-विधि स गूढ सम्बन्ध है। परन्तु वस्तुतत्वा तथा चरित्र चित्रण के पदचात् में विचार या जीवन दान पक्ष का मवात्रिक महत्वपूर्ण मानना ह। मेर मतानुसार हर साहित्यिक उपयाम का एक मन्थ होता है। उसमें चित्रित समाज, इतिहास, व्यक्ति, परिवार, धर्म या राष्ट्र कुट निर्दिष्ट विधियों द्वारा उद्घाटित होता है। हर थेंछ उपयामकार मात्र कतिपय घटनाओं का मकतल कर कुट पात्रों की उठन-कूद दिखाना ही अपनी कर्तव्य मती समझना चाहिए वह अनुभूत भावनाओं, क्रिया कलाओं, विचारों तथा अध्ययन अर्जित दृष्टिकोण को किसी न किसी रूप म अपनी रचना में उडेलने का प्रयत्न भी करना है।

उपयामकार अपने कर्म म विचार मिथित करके भागे बना है। हर बड़ा कजाकार एक न एक बौद्धिक प्रश्न लेकर चला है, फिर उस प्रश्न के अनेक पहलुओं पर अपनी कलम की पूरी गक्ति व्यक्त करना है। राजनीति, समाजशास्त्र मनोविज्ञान और दान की अनेक बाँने वर्णित और विस्तारित करने में उसने हजारा पृष्ठ रचे हैं। आधुनिक युग में तो उपयाम को मार्क्स के साम्यवाद और फ्रायड के यौन मिज्ञान का प्रचारवाहक बना दिया गया है। हिन्दी म मन्वा गापाल, भैरवप्रसाद गुप्त और लागार्जुन ने अपनी रचनाओं में निम्न वर्ग के लोग के मनोभावों, मनोकामों और विचारों का वाणी दी है तथा इलाचद्र जोशी, अज्ञेय और अनन्त मानव मन के जनन में प्रवेश कर बहा छिपी विट्ठनिया, कुष्टाया, श्रमिया के बिनेपण में मलग्न रहे हैं। आधुनिक शिक्षा के फल-स्वरूप भारतवर्ष में आई राष्ट्रीय चेतना का उद्घाप मन्धी प्रेमचन्द, प्रतापनारायण श्रीवास्तव, यनदत्त शर्मा ने आद्यांगिक ज्ञानि कालीन पात्रों की वाणी द्वार कराया है। प्रेमचन्द ने अपन उपयाम साहित्य म सैकड़ों नीतियरर उद्देगात्मक स्तितिया दी। प्रताप-नारायण श्रीवास्तव ने उच्च शिक्षा प्राप्त पदिवमी दरें में डो जा रहे उच्च वर्ग की मनो-दगा और विचारणा का पर्दाफाज किया है। यज्ञदत्त शर्मा ने समाज के पिछडेपन, और मध्यवर्गीय चेतना तथा दीवान रामदयाल जमे पेगेवर राष्ट्ररक्षकों (पुलिस कमचारियों

की रिश्तखोरी व स्वच्छन्दता) की विचारणा को मुखरित किया ।

जन-जन में राजनैतिक दासता के फलस्वरूप जो असंतोष था, उसे अभिव्यक्ति देने वाले कथाकार हैं श्री प्रेमचन्द, श्री मन्मथनाथ गुप्त तथा डा० रांगेय राघव व श्री गुरुदत्त । इन्होंने ग्रामीण जीवन, अंग्रेज द्वारा उत्पन्न ज़मींदार वर्ग, ज़मींदारों के अधीनस्थ किसान, नागरिक जीवन में पूँजीपति व उनके अधीनस्थ मजदूर, दूकानदार, अध्यापक, डाक्टर, क्रान्तिकारी वर्ग की बौद्धिक, मानसिक विचारणाओं को वाणी दी है । भारतीय ग्रामीण समाज जो शताब्दियों से रूढ़िवादी, अन्धविश्वासी और त्रस्त होने के कारण मूक दर्शक मात्र थे, प्रेमचन्द ने उसके मौन को तोड़कर 'कर्मभूमि', 'रंगभूमि' और 'गोदान' में उसे वाचाल बना दिया । सर्वहारा वर्ग का जन्म तो युग-युगान्तर पूर्व हो चुका था, मगर उसका द्रुतगति से विकास औद्योगीकरण द्वारा हुआ । मठों में मठाधीशों के अत्याचार तो पहले भी हो रहे थे परन्तु उनकी धर्म पर एकाधिकार सत्ता का विरोध 'कंकाल' में पहले-पहल जयशंकर प्रसाद ने किया । हिन्दू जन-मन मुसलमानों द्वारा त्रस्त तो एक हजार वर्ष से था, पर इसका उद्घाटन श्री गुरुदत्त ने ही किया । आज विचार का न रखा जाना उपन्यास को श्रेष्ठता की सीढ़ी से गिरा देता है । विश्वविद्यालय के छात्र और प्राध्यापक तो उस उपन्यास को उपन्यास ही नहीं समझते जो 'चित्रलेखा' की तरह 'पाप और पुण्य' या 'सुनीता' की तरह हिंसा और अहिंसा तथा घरे-बाहर पर अपनी चिन्तना और प्रतिक्रिया अभिव्यक्त न करे । ये विचार, समस्याएं, प्रश्नचिह्न ही उन्हें मनन, विश्लेषण के लिए अवसर देते हैं ।

विचार प्रतिपादन भी दो प्रकार से संयोजित होता है । प्रत्यक्ष और परोक्ष ये दो विधियाँ इस क्षेत्र में अपनाई गई हैं । प्रत्यक्ष विधि द्वारा उपन्यासकार जीवन अनुभूत क्रिया एव सत्य को स्वयं कहकर पाठक तक पहुँचाता है । इस विधि के प्रणेता उपन्यास-सम्राट प्रेमचन्द हैं । प्रेमचन्द अपने पात्रों को अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत करने की छूट बहुत ही कम मात्रा में देते हैं । अपने उपन्यासों में वे अपने विचारों को आग्रहपूर्वक व्यक्त करने का स्थान खोजते रहते हैं । अन्याय, शोषण, दुराचार के विरुद्ध उन्होंने तीव्र रोष अभिव्यक्त किया है । जैसे—“शान्ता ने देखा कि उसके देशवासी सिर पर बड़े-बड़े गद्दर लादे एक संकरे द्वार पर खड़े हैं और बाहर निकलने के लिए एक-दूसरे पर गिर पड़ते हैं । एक दूसरे तंग दरवाजे पर हजारों आदमी खड़े अन्दर जाने के लिए धक्कामधक्का कर रहे हैं । लेकिन दूसरी ओर एक चीड़े दरवाजे से अंग्रेज लोग छोड़ी घुमाते कुत्तों को लिये आते-जाते हैं । कोई उन्हें नहीं रोकता, कोई उनसे नहीं बोलता ।”<sup>१३</sup>

और यह रोष मात्रा में बढ़ गया कि वे नास्तिक विचारधारा के समर्थक बन एक स्थल पर ईश्वर पर भी व्यंग्य कर गए—

“प्राणियों के जन्म-मरण, सुख-दुख, पाप-पुण्य में कोई ईश्वरीय विधान नहीं है—मनुष्य ने अपने अहंकार में अपने को इतना महान बना लिया है कि उसके हरेक काम की प्रेरणा ईश्वर की ओर से होती है । अगर ईश्वर के विधान इतने अजेय हैं कि मनुष्य की

समझ मनही घान, तो उह मानन म ही मनुष्य का क्या मन्ताय मित मन्ता है।”

प्रेमचन्द की लक्ष्यप्रियता और विचार निष्ठा पर टिप्पणी करते हुए हिंदी साहित्य के मूढभ्रम आलोचक डॉ० इन्द्रनाथ मदान ने ठीक ही किया है—“प्रेमचन्द की कला का मूल उद्देश्य मनो चरित्र चित्रण है और न वस्तु-संगठन वग्न सुधार है। साहित्य के दो काय हैं एक जीवन की व्याख्या करना, दूसरा जीवन को परिवर्तित करना। प्रेमचन्द पिछले पर अधिक ज़ार देन है।”

वस्तुतः प्रेमचन्द उपन्यास गिन्य की सभी मोमाया को लाघवर अपनी उद्देश्यप्रियता और विचारणा का परिचय लम्बी लम्बी टिप्पणियों भाषणा और मवादों म देने लगते हैं। यानी वे अपने युग और समाज का झण्डा देने के लिए दृढ़ प्रतिन हो। तभी तो वे औपचारिक कलात्मता तथा गिन्य मनुष्यन का बँटते हैं। यह सही है कि अधिपतर उनके कटाक्ष बड़े ममभेदी होन है परन्तु यत्किान म व वस्तु-संगठन तथा चरित्र-चित्रण कला की सहज प्रवाहगति म बाधा पड़चा गए है। वे विचार प्रदाक होने के कारण कुशल शिल्पी नहीं बन पाए हैं। इसीलिए हिंदी क अनेक आलोचका न उह द्वितीय श्रेणी का क्याकार माना है। जहा मानवीय संवेदना का चित्रण पाठक को प्रबोधन करने को होता है वहीं उनका उपदेशक और प्रचारक आग उठला है और पाठक के सम म मार्मिका प्रवाहित होने की अपेक्षा विचारणा की चुनौती उमे कचोटन लगती है। ‘मित्रमदन’, ‘प्रेमाश्रम’, ‘गुणभूमि और ‘गोदान आदि उपन्यासों म प्रेमचन्द सुन्दर बोले है।

विचार प्रतिपादन की दूसरी विधि (पराग विधि) अधि म कल मानी गई है। इसमें क्याकार लक्ष्य हो जाता है। सामाजिक, वैयक्तिक, नैतिक रीति-नीति और प्रवृत्ति का विद्वरण पात्र द्वारा होता है। हिंदी उपन्यास के विकास काल म सब धी जोगी जने द और अनेक न अधिकतर इसी विधि को प्रथम दिया है। उन्होंने विचार-सूत्र तथा-सूत्र की भांति विभिन्न पात्रों के हाथ म सोंपकर अपनी आलोचना का परिचय दिया है। विचार मा भी जाता है पर परीक्षा रूप म। जहा उही वह प्रत्यक्ष रूप म विरोधित हुआ कि माय को लटका।

गिन्य और लक्ष्य के सन्तुन पर भी विचार करें। वास्तव म उपन्यास की परिभाषा ही यह सिद्ध करती है कि उसम मानव चरित्र के किसी न किसी पक्ष पर प्रकाश डालना उपन्यासकार का लक्ष्य होता है। लक्ष्यहीन उपन्यास नहीं हुआ करते। एक आलोचक ने तो मनुभूति और लक्ष्य को ही क्या-साहित्य के शिखर पर परीक्षण का मापदण्ड स्वीकार किया है। उनके मतानुसार “इही के प्रकाश से कहानी के विधान म कथावस्तु की योजना, चरित्र अन्तारणा और शैली का निमाण हुआ करता है।” “किन्तु मात्र लक्ष्यप्रियता और आनुभूति प्रकाश ही संवेक नहीं हैं। लक्ष्यप्रियता का मोह प्रेमचन्द और प्रेमचन्द सेने के वणनात्मक शिल्पियों को अधिक सनाता रहा है। जब कोई प्रवक्ता भिक्ता है, ये क्याकार अपने

२४ प्रेमाश्रम—पृष्ठ ८१

२५ प्रेमचन्द एक विवेकन—पृष्ठ १२३

२६ विषय प्रवेश हिंदी कहानी की गिन्य विधि का विकास।

—लेखक डॉ० लक्ष्मी नारायण

मूल प्रसंग से हटकर उपदेश देने लगते हैं। समाज की किसी भी कुरीति पर, धर्म की किसी भी कुप्रथा पर, किसी सम्प्रदाय विशेष की समस्या पर अवसर मिलते ही ये लेखक कहीं न कहीं अवश्य ही खुलकर भाषण देते हैं। वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में सामाजिक प्रवृत्तियों की व्याख्या रहती है, तो विश्लेषणात्मक-विधि रचनाओं में मनोविश्लेषणों या चेतना-प्रवाह की ऊहापोह होती है। इस प्रकार की व्याख्या या विश्लेषण के कारण उपन्यास साहित्य में संतुलन की मात्रा घट गई है। प्रेमचन्द को प्रचारात्मक और इलाचन्द्र जोशी को मनोविज्ञानवेत्ता मात्र कह दिया गया है। जोशी के उपन्यास साहित्य में मनोवैज्ञानिकता के आधिक्य पर टिप्पणी करते हुए आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी लिखते हैं—“इसी तरह इलाचन्द्र जोशी क्रमशः समाज की व्यापक स्थितियों के चित्रण से अलग होकर अधिकाधिक सीमित भूमि पर आते जा रहे हैं और आश्चर्य तो यह है कि यह सब यथार्थवाद और वैज्ञानिक सत्य के नाम पर किया जा रहा है……यह संभावना है कि साहित्यिक मूल्यों को छोड़कर वैज्ञानिक मूल्यों को प्रधानता देने लगेंगे, विज्ञान के नाम पर हीन और रूढ़ भावनाओं का चित्रण ही श्रेष्ठ साहित्य के नाम पर खपने लगेगा। क्या इस प्रक्रिया द्वारा श्रेष्ठ साहित्यिक निर्माण की सम्भावना है?”<sup>२७</sup> आचार्य जी ने यह एक गम्भीर प्रश्न प्रस्तुत किया है।

प्रश्न के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि इस युग के कतिपय उपन्यासकार लक्ष्य और शिल्प में संतुलन नहीं रख पाये और लक्ष्य के प्रति अधिक आकृष्ट रहे। शिल्प का संबंध भाव, विचार लक्ष्य और अनुभूति पक्ष की अपेक्षा भाषा, शैली और विधा पक्ष से अधिक जुड़ा है। शिल्प किसी कलाकार की कला द्वारा अभिव्यक्त भाव एवं चिन्तनधारा को स्पष्ट करने का साधन या विधा है। प्रस्तुत प्रबन्ध का उद्देश्य विभिन्न उपन्यासकारों द्वारा अपनाये इस साधन या विधा पर प्रकाश डालना है। शिल्प के चुनाव का प्रश्न देखने में जितना सरल है, प्रयोग में उतना ही जटिल है। शिल्प का वर्गीकरण इस तथ्य का उद्घाटक है कि प्रत्येक शिल्प की अपनी सीमाएं हैं। प्रयोग द्वारा शिल्प के क्षेत्र में प्रौढ़त्व आता है। एक बात का स्पष्ट हो जाना नितान्त आवश्यक है। वह है कला और शिल्प में अन्तर। स्थूल रूप से दोनों पर्यायवाची लगते हैं किन्तु सूक्ष्म दृष्टि से परखने पर पता चलता है कि दोनों में अन्तर है। इस अन्तर को स्पष्ट करते हुए अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक श्री लुव्वोक कहते हैं—

“कला एक उड़ान लेने वाला शब्द है, न पकड़े जाने के लिए, न बन्धन में जकड़े जाने को। यह तो सदैव भाग उड़ने को तैयार रहता है, ताकि अपने स्थान पर लिपटा सके तथा काम पर लगा सके। शिल्प-विधि इस प्रकार से परे नहीं हटाती—वह तो प्रस्तुत वस्तु की ओर उन्मुख करती है। उसमें बांध देती है, बनी हुई वस्तु की ओर झुका देती है। हमें यह भी नहीं भूलने देती कि समस्त वस्तु एक सीमित आकार में समाप्त हुई है और यह आकार शिल्प द्वारा गठित है।”<sup>२८</sup>

२७. नया साहित्य : नया प्रश्न—पृष्ठ १७८-७९

28. Art is a winged word, neither to hold nor to bind, ever ready to fly away with a discussion that would fasten it to its own

कला ही विस्तृत और पकड़ म न घाने की कठिनाई का अनुभव करते हुए इनके विषय में हिन्दी के लघु प्रतिष्ठित कथाकार श्री जेनेट्र प्रथम एक प्रसिद्ध निबन्ध 'घ' में और मेरी कला' में लिखते हैं—“कला यदि कुछ होती है तो मेरे जैसे लोगका वह एक सूत्र में समा जाती है कि अपने प्रति कलाकार सच्चा रहे। इस प्रयत्न में बाहर के प्रति सच्चा रहना असम्भव और सहज अनासक्त्यही होता जायगा। अतः उस बाहर के प्रति विनयशील और स्नेहशील रहकर ही कलाकार का धर्म पूरा हो जाना चाहिये। समार पकड़ में नहीं आना, इसमें उसको पकड़ने का माह्र वृथा है। कला उस मोह में पड़कर केवल फँसान और घाट स्वर में भगवती है। अपनी माधुर्यता में वह प्राप्त नहीं कर सकती।”

वस्तुतः कला का क्षेत्र अधिक व्यापक है जिसमें लेखक का दृष्टिकोण, भाव सौंदर्य, वस्तुविस्तार चरित्रगठन, संवाद, वातावरण, गैरी सभी लक्षण नियोजित होते हैं। गिन्य का काय और क्षेत्र दोनों सीमित हैं। उसमें किनारे बनते हैं। सीमाएँ बनती हैं। स्वरूप निर्धारित होता है। इन सीमाओं के बंधना का मोड़ने से स्वयं स्वयं के मूढ-भ्रष्ट होने का भय बना रहता है।

और गिन्य भी स्वाभाविक होना अवश्य है। साधारण गठित गिन्य उपयाम के स्वरूप का विगाट भी सकता है। इस संबंध में श्री जेनेट्र लिखते हैं—“टेक्नीक तो होती भी है और नहीं भी होती। वह तो अपने आप ही जान लेती है। उसके लिए काम प्रयत्न नहीं करता पड़ता।”

स्वरूप कैसा है। यह तो याद की बात है। पहले तो यह स्वीकार करना होगा कि हर उपयाम का एक स्वरूप होता है। यह अन्तर्गता भी हो सकता है, बुरा भी हो सकता है। बिना स्वरूप के न तो पहचान हो सकती है और न वैज्ञानिक अनुपात ही। यदि किसी सुन्दर, शीलवान और कीर पुरुष को शरीर पर आघात का छिन-छिन का डान दिया जाए तो फिर उसपर टिप्पणी की जाए कि कितनी विगान घाट है, कितनी नुक़सीली लाल, कितने सुन्दर कपाल और कितना मुटू शरीर, तो यह बात भी किसी को अच्छी न लगेगी, छिन छिन शरीर को दग़ल तो घृणा और जुलुसा ही उत्पन्न होगी। उस पुरुष का महत्त्व तो तभी आका जाएगा जब उसमें आत्मा और काय करने की सामर्थ्य हो। इसी प्रकार वही उपयाम सुगठित, आकर्षक और सुन्दर शिल्प का माना जाएगा जिसमें वर्णन,

ground to the work that bears its name. The homely note of the craft allows no such distractions, it holds you fast to the matter in hand, to the thing that has been made and the manner of its making, nor lets you forget that the whole of the matter is contained within the finished form of the thing and that form was fashioned by the craft.”

“The Craft of Fiction” P. V

(From Preface)

२६ साहित्य का ध्येय और प्रेय—पृष्ठ ३५८-५९

३० बही—पृष्ठ ३७८

विश्लेषण, प्रतीक या नाटकीयता किसी एक शिल्प-विधि द्वारा उपन्यासकार की अनुभूति, भावना और लक्ष्य को आत्मसात करके पाठक के सम्मुख प्रस्तुत किया गया हो और वह उपन्यासकार की मनोप्रकृति को पाठक के हृदयरस में उंडेलकर उसे सार्वकालिक बनाने की क्षमता दिखाए। स्वरूपहीन उपन्यास की कल्पना करना ही मूर्खता है। यह मान लेने के उपरान्त कि प्रत्येक उपन्यास का स्वरूप होता है, हम देख परख सकते हैं कि स्वरूप कैसा है, और यही हमारा प्रमुख ध्येय भी है। विकृत स्वरूप कहीं छिप नहीं सकता। पढ़ते समय वह अवश्यमेव कहीं न कहीं आंख को स्वयमेव खटकेगा। जहां इस प्रकार का संशय उठे, वहीं पता चलाना होगा कि अभाव कहां है। विषय निर्वाचन में है, अथवा विषय प्रतिपादन में, चरित्र निर्माण में है अथवा लम्बे संभाषणों में या ऊबड़ खावड़ वातावरण प्रस्तुत कर खड़ा किया गया है। कथा की पकड़ ही गलत ढंग से की गई है या उसमें प्रस्तुत आवश्यक मोड़ नहीं दिए गए। कथानक में पड़े हुए उपकथानक कार्य व्यापार की एकता बनाये चलते हैं या नहीं। चरित्रांकन मोह में फँसकर कहीं कथाकार कथानक व उपकथानक पर कुठाराघात तो नहीं कर गया अथवा घटनाओं के चक्कर में पाठक को घुमाता हुआ वह चरित्रों को भुला ही तो नहीं बैठता। कथा, चरित्र और जीवन दर्शन को सन्तुलित आकार न देकर लिखने वाले उपन्यासकार ही विकृत स्वरूप के उपन्यास लिखा करते हैं।

सर्वोत्तम स्वरूप वाले उपन्यास वे हैं जिनमें वस्तु और शिल्प एकात्म हो जावें और शिल्प द्वारा वस्तु सुस्पष्ट रूप में अभिव्यक्त होवे। ऐसे उपन्यासों की खोज करने की उत्कट चाह से यह प्रवन्ध लिखा जा रहा है। उपन्यास में मानव जीवन सवेग प्रवाहित होता है और कहीं-कहीं यह भय बना ही रहता है कि शिल्पगत सीमाओं के वन्धन अब टूटे कि अब टूटे, किन्तु आवश्यकता ऐसी परिस्थिति देखकर घबरा उठने की कदापि नहीं है। ये सीमा रेखाएं तो नये-नये नियमों की भांति नित प्रतिदिन बनती-बिगड़ती रहती हैं। लोग नियमों को तोड़ते हैं क्या इसलिए कानून बनाये ही न जावें? यदि ऐसा हुआ तब तो और भी अधिक उल्टा-खलता तथा अराजकता फैलेगी। ऐसी बातों को रोकने के लिए ही तो नियम और शिल्प बनाने की आवश्यकता है। उन्हीं की सीमाओं में तो औपन्यासिक कला को परखना है। हिन्दी उपन्यास की शिल्पगत प्रवृत्तियों को केन्द्रस्थ रख शिल्प की दृष्टि से उपन्यासों की बनावट को परखा गया है। उनके आकार और प्रकार का विश्लेषण किया गया है। नवीन प्रयोगों के महत्व को भी शिल्प की सीमा में बांधकर तोला गया है। सारांश यह कि शिल्प के उत्तरोत्तर प्रौढ़त्व प्राप्त कर लेने के कारण उपन्यास की शिल्प-विधि के अन्तर्गत विषय-निर्वाचन, कथा-विधान, चरित्र-विधि, विचार प्रतिपादन आदि शीर्षकों के अन्तर्गत विद्यमान परिवर्तनों का वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत निवन्ध में सन्निवेश करने का पूरा-पूरा यत्न किया गया है। इस प्रयास में मुझे समय-समय पर प्रवन्ध निरीक्षक से अमूल्य सुझाव मिलते रहे हैं, जिसके परिणाम स्वरूप अब तक के उपलब्ध निष्कर्ष इस रूप में सामने आ सके हैं।

साहित्य जीवन्त कला है, अतएव अपनी चेतना के कारण किसी निश्चित स्वरूप अथवा सीमा में बाँध नहीं हो सकती। इसमें एक सीमा तक शिथिलता अनिवार्य है।



साहित्य का जन्म जन्माग्रो जस वास्तुकता तथा भुक्तिता की भाँति गिर नही है, यह गणीत तथा वाद्ययंत्र की भाँति गत्यामय है। कला की गति महाना की थी लुब्धता महोदय की भाँति श्री विद्योत इडल न भी मिष्ट की है—'कला कभी गिर नही रहती। इसे स्तियों का अनुमरण करना या बाह्य-चार दुहराये जाना कभी स्वीकार नही है। कला तो जीवन की विविधता तथा उपनय साहित्यिक रूपों तथा गिन्य विविधा की शोष के कारण ही फनती पुनती है।'¹

एक तरह हम देखते हैं कि कला धर्मों गत्यामयता के कारण साहित्य विविध रूप में उपन्यासों की नित नवीन स्वरूप प्रदान करने की क्षमता रखती है। जब एक शौच-धार्मिक स्वरूप एक विशेष बात में अपना निहार गो बँटता है तब तब स्वरूप का आधिकार नये पैटर्न पर अनिवार्य हो जाता है। इस नये पैटर्न के आधिकार में सबसे बड़ा उपन्यास शैली का होना है। घन गिला एन शैली के गद्य पर विचार करना भी सामयिक प्रतीत होता है।

गिल्स एव शैली

हिन्दी उपन्यास में नितनी बहुरूपता विषया के क्षेत्र में है, उसमें वही धार्मिक भाषा में शैलीगत विविधता दृष्टिगत होती है। शिला और शैली दोनों का गूढ़ संबंध अभिव्यक्ति से है अनएव दाता में पर्याप्त साम्य और विभिन्नता है। इसके पहले कि हम इस विषय पर विचार करें, शैली के सभ्य पर विचार कर लेना सामयिक है।

शैली को सम्वृत्त के आचार्य वामन ने 'रीति' की संज्ञा देने हुए इसे वाच्य की आत्मा माना था। आर गीति की परिभाषा इन शब्दों में प्रस्तुत की—

'विनिष्ट पद रचना रीति।'²

अप्रेक्षों के प्रसिद्ध जालोचका ने शैली की परिभाषा इन शब्दों में दी है—

'नैनी अभिव्यक्ति का विनिष्ट अंग है।'³

"नैली तो शरीर है और विचार इसको आया है, इसके माध्यम से ही यह अभिव्यक्त होती है।"⁴

'यह उसके शरीर के भाँति ही उसका एक सम्पूर्ण भाग है। शैली मनुष्य की वाक्सा-सक दृष्टिगत होने वाली प्रतीक योजना है। इसके अनिरक्त यह कुछ हो ही नहीं

31 "Art is never static. It neither accepts Confirmity nor does it like repetition. Art thrives best on variousness of life and on a search for new forms and new techniques"

"The Psychological Novel" P 213

32 काव्यालंकार सूत्र, १।२।३-८

33 "Style is the technique of expression"

"The Problem of Style" P 5

34 "Style is the body to which thought is the soul and through which it expresses itself"

"A Premier of Literary Criticism" P 3

सकती।...संक्षेप में कह सकते हैं कि शैली मनुष्य की भावनाओं से परे न जाने वाली वस्तु जिनका निवास मन में होता है। यदि वे स्पष्ट है तो शैली भी स्पष्ट होगी।”<sup>35</sup>

“शैली से अभिप्राय उस विशिष्ट एवं वैयक्तिक अभिव्यक्ति विधि से है, जिसके द्वारा हम किसी लेखक को पहचानते हैं।”<sup>36</sup>

इसी प्रकार शैली को कतिपय साहित्यकार और आलोचक व्यर्थ की सज्जा मानते हैं जिसके द्वारा शैलीकार की मनःतुष्टि तो हो सकती है किन्तु साधारण पाठक का कोई लाभ नहीं होता। फिर भी शैली लगभग सभी कथाकारों को अपनानी पड़ती है। शैली शिल्प के अधीनस्थ मानी जाएगी। वस्तुतः यही वह तत्त्व है जिसके द्वारा कोई लेखक पहचाना जाता है। कथाकार और उसकी रचना में आलोचकों ने जो शरीर आत्मा का संबंध बताया है, वह सही है। यह मात्र बाह्य परिधान मात्र ही नहीं है। अपितु शब्द की वह शक्ति है जो परिधान को रंगकर प्रस्तुत करती है। किसी भी कथ्य को जिस शिल्प में प्रस्तुत किया जाता है वह शैली रूपी कारीगर द्वारा ही किया जाता है। इस दृष्टि से शिल्प और शैली का निकटस्थ और अटूट संबंध स्वतः ही सिद्ध हो जाता है। दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। शैली भाषा का रूप चमत्कार है। इसी कारण भारतीय चिन्तकों ने अभिव्यक्ति की विशिष्टता तथा भाषा के रूप चमत्कार का मेल होने के कारण शैली को साहित्य रचना के चौथे तत्त्व की संज्ञा दी है।

अतः स्पष्ट हुआ कि शैली का संबंध कथाकार के व्यक्तित्व के साथ-साथ भावाभिव्यक्ति एवं भाषा के विशेष परिधान से है। प्रत्येक कथाकार का अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व होता है या होना चाहिये। इसी प्रकार उसकी एक स्वतंत्र शैली होती है अथवा होनी अनिवार्य है। यह शैली उसके विचार, भाव, कल्पना, संस्कार, स्वभाव, प्रतिभा और जीवन दृष्टि के अनुरूप अभिव्यक्ति पाती है। शिल्प इस शैली का दिशान्यास करता है, आवश्यकता अनुसार इसे सीमित, विश्लेषित, वर्णनात्मक, सांकेतिक या नाटकीय विधि द्वारा संयोजित करते हुए इसका मार्गदर्शन करता है। क्योंकि शिल्पविधि का संबंध रूप-रचना की समस्त प्रक्रियाओं से है, अतएव किसी भी रचना की शिल्प-विधि की खोज करने के लिए हमें उस रचना में काम आने वाली विधियाँ, रीतियाँ तथा अन्य ढंगों की ओर विशेष ध्यान देना पड़ता है। शिल्प विधा का सम्पूर्ण ढांचा (structure) है तो शैली (style) उस ढांचे की अभिव्यक्ति की रीति। इसीलिए शैली की जानकारी के लिए शिल्प की भाँति पूर्ण ढांचे पर ध्यान न देकर इसके कथ्य, पात्रों, वातावरण, जीवन दर्शन (Philosophy

35. “It is an integral part of him as that skin is...a style is always the outward and it cannot be anything else...To sum up style cannot go beyond the ideas which is at the heart of it. If they are clear, it too will be clear.”

“Selected Prejudices” P. 167

36. “Style means that personal idiosyncrasy of expression by which we recognise a writer.”

“The Problem of Style” P. 4

or Point of view) आदि ग्रन्थ तत्त्वा पर दृष्टि केन्द्रित न करके हमको भाषा, भाषा प्रवाह की रीति (मन्द हुत, ध्यात्म्यात्मक, समाप्तात्मक) आदि पर अपनी दृष्टि केन्द्रित करनी पड़ती है। शिल्प शाली का स्वामी है। वह हमका दिगायाम किया करता है। शिल्प का लक्ष्य यह नहीं होना कि क्या क्या है, पात्र क्या है? अपितु यह है कि क्या निम्न भाति सयोजित हो पात्र किस प्रकार नियोजित हो, जीवन दान के उद्देश्य जाए आदि-आदि। हम मध्य को सबसे बड़ी सहायक गैली होती है। वृणनात्मक गिल्पी के लिए ध्यात्म्यात्मक ग्रन्थ इतिवृत्तात्मक शैली उपयुक्त रहती है। प्रतीकात्मक गिल्पी विधि के प्रणेता को साकेतिक भाषा और शैली का प्रयोग ही प्रयत्न रहता है। विद्वेषणात्मक क्या शिल्पी के लिए विद्वेषणपूर्ण गैली अनिवार्य है।

गिल्पी विधि का क्षेत्र व्यापक है, क्योंकि हमका मध्य अभिव्यक्ति की सभी शक्ति यात्रा में है। शाली का मध्य मनुचित्र है। मुख्य रूप में शैली दो प्रकार की होती है—ध्यात्म्यात्मक और समाप्तात्मक। शैली व्यक्तित्वक होती है, गिल्पी वस्तुपरक। साहित्यकार की रचि उसके शिल्प को प्रभावित ता करती है परन्तु इसके अनुरूप ही शिल्प का निर्माण नहीं हुआ करता है, अनुकरण होता है, जबकि शैली तो क्याकार की रचि अनुरूप ही नियोजित होती है। समाज, इतिहास या भवन का प्रवाचात्मक चित्रण मात्र वर्णनात्मक शिल्प विधि द्वारा ही सयोजित हो सकता है अतएव यह वस्तुपरक हुआ, विषयपरक हुआ, जबकि समाज, व्यक्ति, इतिहास या मनोविवान, राजनीति आदि किसी भी विषय-वस्तु के चित्रण के लिए अनिवार्य रूप से किसी एक शैली का अपनाता उपयासकार के लिए आवश्यक नहीं है। 'परम', 'मुनीता', 'मदन', 'मोशन', 'लज्जा', 'सयासी' 'देखर एक जीवनी' 'नदी के द्वीप'—जैनेन्द्र, प्रेमचन्द, जोगी और अनेय की श्रेष्ठतम रचनाएँ गिल्पी की दृष्टि से वस्तु अनुरूप शिल्प द्वारा नियोजित हुई रचनाएँ हैं, जबकि इनमें तदानुगत शैली वैविध्य वस्तुपरक न होकर विषयी प्रदान है। मनोवैज्ञानिक धारा के उपयासकारों की अधिकतम रचनाएँ व्यक्तित्वकी विद्वेषणात्मक गिल्पी-विधि की रचनाएँ हैं किन्तु इनके अग्रणी तीनों उपयासकारों इलाचन्द्र जोशी, जैनेन्द्र तथा अनेय का अपना अपना व्यक्तित्व है और अपनी अपनी स्वतंत्र शैली है, जो इन्हें एक-दूसरे से भिन्न करती है। यही बात सामाजिक या बहुमुंखी समाजवादी उपन्यास के विषय में भी कही जा सकती है। प्रेमचन्द, यशपाल, नागाजुन, रेणु उग्र आदि उपयासकार वर्णनात्मक गिल्पी विधि के रचनाकार हैं किन्तु इनकी शैली भी एक-दूसरे से पृथक् हैं। प्रेमचन्द ने अन्ध पुण्य शैली में नागाजुन ने उत्तम पुरुष शैली में, उग्र ने पात्र शैली में तो डा० देवराज ने 'अज्ञेय की छाया' में हाथी शैली का प्रयोग किया है। इन क्याकारों के भाषागत प्रयोग—तत्सम, तद्भव, देशी, विदेशी शब्दों का अनुपात, पद और वाक्यविन्यास, प्रसंग शब्दत्व, मुहावरों तथा लाकवित्वा के आधार पर सयोजित होता है। हिन्दी का सर्वाधिक उपन्यास साहित्य ग्रन्थ पुण्य शैली में रचा गया है। कुछ वर्षों से हिन्दी के अधुनात्म उपयासकारों ने सामक्यात्मक शैली में उपयास लिखने की प्रवृत्ति का परिचय दिया है। सर्वश्री इलाचन्द्र जोगी, जैनेन्द्र और अनेय ने अपने अतिर उन्नयाम इसी शैली में रचे हैं, फिर भी इन तीनों की शैली में वैविध्य है। इलाचन्द्र जोशी अपनी बात पात्रों द्वारा विद्वेषण करा-करा

कर दबदबे से कहलाते हैं, तो जैनेन्द्र अपने एक-एक वाक्य में वक्रता और दार्शनिकता ले आते हैं। और अज्ञेय ? वे अपनी भाषा को काव्यमयी भी बना देते हैं और अंग्रेजीनिष्ठ भी। श्री अमृतलाल नागर ने भाषा के भीतर व्यंग्यात्मकता और छीटाकसी करने की कला है, तो यशपाल में समाजद्रोह तथा निम्नवर्ग का पक्षपात एवं उन्ही लोगो की गाली-गलोच तथा अदायगी। श्री हजारी प्रसाद द्विवेदी की भाषा संस्कृत-निष्ठ और शैली कवि-त्वमय है। इस काव्यमयता की दृष्टि प्राकृतिक चित्रण तथा विभिन्न स्थलों के भौगोलिक वर्णनों में प्राप्य है। द्विवेदी के साथ जोशी में भी यह शैली अपनी उन्नत अवस्था में मिलती है। कहीं-कहीं तो वाक्य समास संधियुक्त शब्द स्फीतता के साथ सामने आते हैं। परन्तु द्विवेदी तथा जोशी का उपन्यासशिल्प भिन्न है। द्विवेदी जी वर्णनात्मक शिल्प-विधि के कलाकार हैं, जोशी जी विश्लेषण-प्रधान शिल्प के प्रणेत। परन्तु दोनों की शैली आत्म-कथात्मक है, कवित्वप्रधान है, उपमा बहुल है। दोनों ने उपमाएं भिन्न-भिन्न स्थलों से जुटाई हैं, द्विवेदी जी ने इतिहास और संस्कृत साहित्य से, जोशी जी ने विज्ञान और पश्चिमी साहित्य से।

हिन्दी उपन्यास साहित्य में एक और सर्वश्री प्रेमचन्द, भैरवप्रसाद गुप्त, मन्मथनाथ, गुरुदत्त, यज्ञदत्त शर्मा और रंगेय राघव तथा यशपाल जनसाधारण की बोलचाल को अपने-अपने उपन्यास की भाषा बनाकर चले हैं, वहाँ श्री इलाचन्द्र जोशी, श्री अज्ञेय, डॉ० धर्मवीर भारती, डॉ० देवराज, डॉ० रघुवंश, श्री नरेश मेहता आदि कथाकार अभिज्ञात भाषा के समर्थक दृष्टिगोचर होते हैं। इसे ये कथाकार कलात्मक स्तर का मापक मानकर चले हैं। कतिपय उपन्यासकारों की भाषा और शैली में स्थानीय रंग आ गया है, जैसे रेणु की भाषा शैली में बिहार के पूर्वी जगत की शैली की स्पष्ट छाप है, वैसे ही श्री उपेन्द्रनाथ अशक की भाषा व शैली पंजाबी रंगत लिए हैं, ठीक ऐसे ही श्री यज्ञदत्त शर्मा की भाषा एवं शैली में मेरठ-दिल्ली की परम्परा का स्पष्ट प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। लोक उपकरणों का सबसे अधिक उपयोग रेणु और नागार्जुन ने किया है। यशपाल की भाषा शैली में पुरुष वर्ग की कठोरता एवं वर्चस्वता परिलक्षित हुई है, तो उपादेवी मित्रा के वाक्य विन्यास में नारी हृदय की कोमलता और पद लालित्य मिलता है।

हिन्दी में संकेत शैली का प्रचलन मन्द गति से हुआ है। वैसे श्री गिरिधर गोपाल के 'चांदनी के खण्डहर' और डॉ० रघुवंश के 'तन्तुजाल' में अभिव्यक्ति स्थूल वाच्यार्थ के साथ-साथ सूक्ष्म संकेतार्थ को लिए हुए हैं।

इधर कुछ वर्षों से संवाद शैली का प्रचलन भी द्रुतगति से हुआ है। श्री वृन्दावन लाल वर्मा की 'मृगनयनी', यशपाल की 'दिव्या' संवाद शैली के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। एक उदाहरण श्री भगवतीचरण वर्मा की 'चित्रलेखा' और डॉ० धर्मवीर भारती का 'गुनाहों के देवता' भी है। इसमें चन्द्र-मुघा संवाद ही समस्त कथा का वाहक है। यह संवाद शैली ही इस उपन्यास के शिल्प का प्रधान साधन बनी है। इस शैली को अपनाने का एक लाभ यह भी हो जाता है कि कथाकार परोक्ष में चला जाता है और पात्र ही सब कुछ कह डालते हैं, वे ही कथ्य के वाहक और साधक होते हैं। वे कभी परिस्थिति का वर्णन, कभी स्थिति का विश्लेषण और कभी कथाकार के जीवन दर्शन की व्याख्या प्रस्तुत करते चलते हैं।

थी यादस्त समा न अथन प्रसिद्ध उपन्यास 'महल और यशान' में इस शैली को धारण किया है।

शिल्प और शैली के उपर्युक्त विवरण द्वारा हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि शिल्प और शैली के विभिन्न विंगों जोड़े का मध्य स्थिति नहीं रहा। दूसरा यह नहीं कि अमुक शिल्प की कृति न कि अमुक शैली की अनिवार्यता ही व्यक्त हुई। जैसा अन्य पुरुष शैली और वृत्तान्तक शिल्प शान्ता का दामन-बोली का साथ रहा है, फिर भी 'वृत्तान्त' की आत्मिका वृत्तान्तक शिल्प और आत्मिकात्मक शैली का उदाहरण है। जैसा रचित परम्परा विवेचनात्मक शिल्प की रचना है, फिर भी इसमें अन्य पुरुष शैली का ही चमत्कार उपलब्ध होता है, जबकि विवेचनात्मक शिल्प के अधिकतर उपन्यास आत्मिकात्मक शैली में रचे गए हैं। इसका अर्थ यह है कि अधिकतर नाटकीय शिल्प के उपन्यासों में सवाद शैली और प्रतीकात्मक शिल्प के उपन्यासों में अनेक शैली का उपयोग हुआ है परन्तु इनमें यह घटनाएँ और पात्रों में नाटकाय स्थिति के वर्ग को प्रतिबिम्बित या इनमें प्रतीकात्मकता के गहन निर्वाह न कि हुआ है, साथ ही इनमें अन्य शैलियाँ भी उपलब्ध होती हैं जैसा डॉ० धर्मवीर भारती के 'गुनाहा के देवता' तथा 'दिव्या' में अन्तर्-वृत्त तथा अन्तर्वेदना की दीर्घा के लिए आत्मविवाद की शैली को भी कथाकारों ने अपना लिया है। 'मृगतयी' तथा 'चित्रलेखा' में अन्य पुरुष शैली का चमत्कार प्रेमचन्द कौशिक, और प्रतापनारायण श्रीवास्तव ने कम नहीं है।

अतः नवीन शिल्प का विकास होने पर शैली में भी प्रौढ़त्व आ गया है। किन्तु के स्थान पर सरलता, जटिलता के स्थान पर सुगमता, वक्रता के स्थान पर सहजता, अवरोध का स्थानान्तरण गतिमयता शैली के प्रौढ़त्व के परिचायक हैं। नवीन शिल्प की कुछ रचनाएँ जैसे 'चादनी के सफ़हर', 'सोया हुआ जन', 'तन्तुजाल' को पढ़कर यह आभास होता है कि भाषा और भावों में गुष्कन बढ़ गया है। 'मूरख का सान्ता घोड़ा' की सब कहानियाँ नवीन शैली के साथ भावों का तादात्म्य स्थापित करती हुई हिन्दी उपन्यास के शिल्प एवं शैलीगत परिवर्तन एवं प्रौढ़त्व का परिचय दे रही हैं। क्योंकि एक ओर ये गहनित स्वाभाविकता लिए हैं, दूसरी ओर शिल्प का नया प्रयाग, तीसरे व्यंग्यात्मकता का सहज सौंदर्य। ये समाज पर कटाक्ष लाते हैं, परन्तु प्रच्छन्न सांकेतिक कटाक्ष हैं जो पाठक का प्रसादन अधिक करता है और पढ़ते ही पाठक की पकड़ में आ जाता है। हम शीघ्र ही उपन्यासकार की शैली को पकड़कर उनके विचारों के ससार में खो जाते हैं। अतः सरलता और प्रवाह के साथ-साथ एक अमित प्रभाव नवीन शैली का अन्तिम गुण बन चुका है जिसकी खोज में हिन्दी उपन्यास निपटण पचास वर्षों से (प्रेमचन्द युग से) सतत था। नये शिल्प की रचनाओं में कथाकार की छाया रचना से दूर होती चली गई है। अब कथा स्वयं बोलने लगी, कहीं पात्रों के सवाद द्वारा, कहीं स्वगत भाषण द्वारा, कहीं पात्र के सवाद द्वारा जैसे 'चादनी के सफ़हर' में—“हलो मिस्टर कमरे हाऊ डू यू डू।” वहीं आत्मविश्लेषण द्वारा, कभी प्रतीक निर्वाह द्वारा—ये सब गुण जहाँ परिवर्तित शिल्प के संयोजक हैं, वहाँ नवीन शैली के परिचायक भी हैं। शैली के क्षेत्र में यह विशिष्ट उपलब्धि है जिसने शिल्प-विधि के विज्ञान प्राण में नित नवीन रूप में प्रवेश कर पाठक के मन में स्थान बना लिया है।

## दूसरा अध्याय

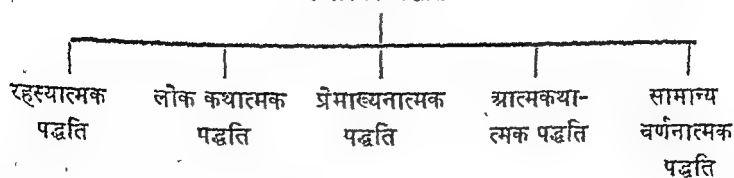
# शिल्प-विधि के विविध प्रकार

शिल्प प्रकार के संबंध में अधिकांश आलोचक निश्चयात्मक रूप से कुछ कहने में संकोच करते रहे हैं। इस संबंध में हिन्दी उपन्यास के प्रसिद्ध आलोचक डॉ० त्रिभुवन-सिंह लिखते हैं—“ऐसे ही न जाने कितने प्रयोग आधुनिक उपन्यास साहित्य में किए जा रहे हैं। यह उसका विकास काल है। अतः शिल्प प्रकार के संबंध में निश्चित रूप से कुछ भी कहना न तो सम्भव है और न तो उचित है।” हिन्दी उपन्यास का शिल्पगत अध्ययन करने से पूर्व यह आवश्यक हो जाता है कि शिल्प-विधि के विविध प्रकार और उनके विकास-क्रम पर एक विहंगम दृष्टि डाली जाए। इसके बिना हिन्दी उपन्यास का शिल्प-गत अध्ययन अधूरा और अवैज्ञानिक माना जाएगा।

उपन्यास साहित्य का शिल्पगत मूल्यांकन करना प्रस्तुत प्रबन्ध का मूल विषय है, अतएव शिल्प-प्रकार का भेदीकरण और भी अधिक आवश्यक हो जाता है। दुर्भाग्यवश अभी तक हिन्दी उपन्यास शिल्प का कोई प्रौढ़ और प्रतिमानित रूप निर्धारित नहीं हो सका। गत वर्ष हिन्दी उपन्यास में कथा-शिल्प का विकास (१९५६) शीर्षक एक शोध प्रबन्ध हिन्दी साहित्य भण्डार लखनऊ से प्रकाशित हुआ जो उपन्यास शिल्प का परिचयात्मक इतिहास प्रस्तुत कर सका। इसके लेखक डॉ० प्रतापनारायण टण्डन ने इसमें कथा विकास की विविध पद्धतियों का अन्वेषण किया है। नीचे दी गई तालिका में इन पद्धतियों की एक रूपरेखा स्पष्ट हो जाती है—<sup>१</sup>

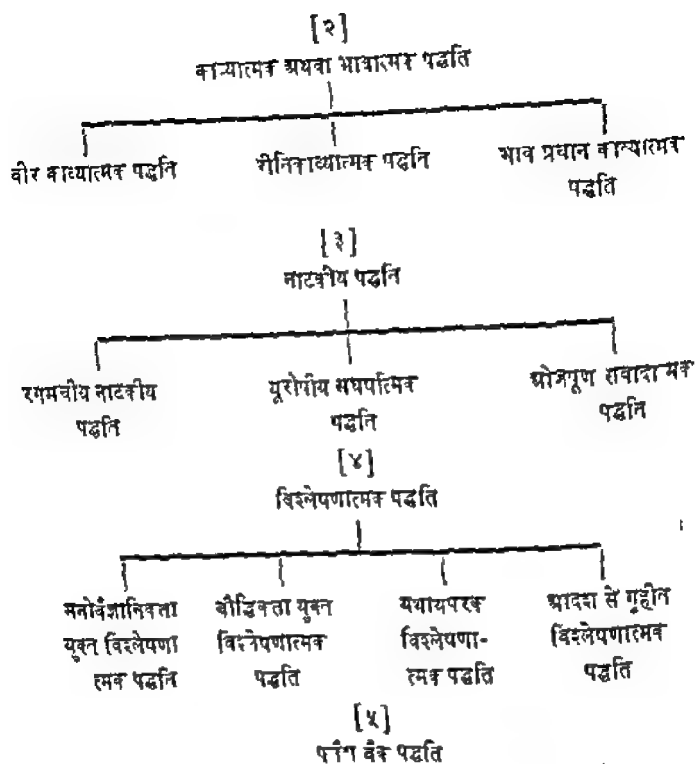
[१]

### कथात्मक पद्धति



१. हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद—पृष्ठ ८०

२. हिन्दी उपन्यास में कथाशिल्प का विकास—पृष्ठ २०५-२०६



कथात्मक पद्धति तथा काव्यात्मक पद्धति को मैं उपन्यास की शिल्प विधि के रूप में स्वीकार करने के लिए इसलिए असमर्थ हूँ कि इन दोनों में क्रमशः केवल प्रवृत्ति और शैली ही स्थापित होती हैं। कथा तत्त्व तो एक अंग में प्रत्येक उपन्यास का अविभाज्य अंग है। कथा नूतन उपन्यास नहीं हुआ करने। यह तो समझ है कि किसी उपन्यास में कथात्मकता अधिक हो, किसी में कम, किसी में चरित्र वैविध्य हो हो और किसी में भाविकता, किन्तु कहानी नूतन की सीमा पर पट्टन जाए, ऐसी बात अकल्पनीय है। प्रभावकर माचक जैसे चरित्र प्रधान, और जैनेन्द्र सदुक्त विचार प्रधान उपन्यास लेखकों ने भी कथा प्रवृत्ति की आवश्यकता को स्वीकार किया है। जनार्दन लिखते हैं—“मैंने कहानी कोई लम्बी चौड़ी नहीं कही है। कहानी सुनाता सरा उद्देश्य ही नहीं है, अतः तीन-चार व्यक्तियों में ही मेरा काम चल गया है। इस विषय के छोटे से छोटे खण्ड को लेकर हम अपना काम चला सकते हैं और उसमें सत्य का दान पा सकते हैं, जो ब्रह्माण्ड में है वही पिण्ड में भी है। इसलिए अपने चित्र के लिए बड़े बेतकाम की जल्दत मुझे नहीं लगी, छोटे में अपना कथा न दिखाई जाए ?”

डॉ० टंडन ने कथात्मक शिल्प को पांच भागों में विभाजित किया है। यह विभाजन भी वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। 'रहस्यात्मक, लोककथात्मक और प्रेमाख्यानात्मक' तीन पद्धतियां कथानक के लिए विषय रूप में तो स्वीकृत हो सकती हैं, किन्तु इन्हें विधान मानना कहां तक संगत है? हिन्दी उपन्यास साहित्य का अभ्युदय जासूसी कथाओं के साथ हुआ। इनमें रहस्यात्मकता, कौतूहल, सहज जिज्ञासा आदि प्रवृत्तियां पाठकीय आकर्षण की विषय-वस्तु मात्र हैं, समग्र विधान नहीं। उपन्यास साहित्य में शिल्प को शिल्प के रूप में मान्यता देने वाले और उपन्यास लेखन विधि के महत्त्व को स्वीकार करने वाले प्रथम प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द हैं। इनके विषय में डॉ० इन्द्रनाथ मदान के ये विचार सत्यपरक हैं—“प्रेमचन्द को कोई परम्परा विरासत में नहीं मिली, उनको अपना शिल्प-विधान स्वयं गढ़ना पड़ा...वे अपने शिक्षक स्वयं ही थे। उन्होंने अपने शिल्प-विधान और कला की समस्याओं पर विशेषकर उपन्यास और कहानी के ढाँचे पर स्वयं विचार किया।”<sup>१४</sup> प्रेमचन्द पूर्ववर्ती उपन्यास साहित्य शिल्पगत मान्यताओं की कोई सुस्पष्ट रूपरेखा प्रस्तुत नहीं करता।

कथात्मक पद्धति के अन्य दो रूप आत्मकथात्मक पद्धति और वर्णनात्मक पद्धति बताए गए हैं। इनमें से आत्मकथात्मक पद्धति को मैं उपन्यास की शैली मात्र समझता हूँ। अपने शोध प्रबंध में डॉ० टंडन ने भी इसे एक स्थल पर शैली रूप में स्वीकार किया है। वे लिखते हैं—“आधुनिक युग में यह शैली सर्वप्रथम प्रौढ़रूप में जैनेन्द्रकुमार के ‘त्याग-पत्र’ में मिलती है, इसमें यह शैली आत्म संस्मरणात्मक तत्त्व का आधार लेकर प्रस्फुटित हुई है”<sup>१५</sup> ऐसा प्रतीत होता है कि डॉ० टंडन शिल्प और शैली में पर्याप्त अन्तर नहीं कर पाए हैं, तभी उन्होंने आत्मकथात्मकता को पहले पद्धति रूप में और फिर शैली रूप में स्वीकार किया। दूसरे इस शैली का प्रथम प्रयोग जैनेन्द्र की रचना ‘त्यागपत्र’ में नहीं हुआ अपितु इलाचन्द्र जोशी रचित ‘लज्जा’ में हुआ है, जो सन् १९२६ में प्रकाशित हुई। ‘त्याग-पत्र’ का प्रकाशन इसके तीन-चार वर्ष बाद हुआ। पांचवां भेद वर्णनात्मक पद्धति ही मुझे वैज्ञानिक जान पड़ा है और इसे मैं साधारण स्वीकार करता हूँ। मैंने इसे केवल एक अन्तर के साथ आगे प्रस्तुत किया है, वह यह कि इसे उपभेद न मानकर शिल्प-विधि का प्रथम प्रमुख प्रकार माना है।

काव्यात्मक अथवा भावात्मक शिल्प पद्धति की कल्पना भी दुर्लभ है। काव्यात्मकता भाषा और शैली का एक विशेष प्रवाह होता है। भावात्मक हो जाने से ही उपन्यास की शिल्प-विधि में कोई अन्तर नहीं पड़ता। वीरात्मक या रीतिात्मक कविताएं तो सुनने में आई हैं, उपन्यास नहीं, कविता में भी वीरात्मकता या शृंगारिकता प्रवृत्ति को चितवृत्ति के रूप में लिया गया है, शिल्प रूप में नहीं। ये चितवृत्तियां शिल्प-विधि के स्वरूप-निर्धारण में सहायक भले ही हों, स्वयं शिल्प की परिचायक नहीं कहला सकतीं। डॉ० टंडन ने अपने शोध प्रबन्ध में ‘भांसी की रानी’ को वीरात्मक और ‘तारा’ को रीति-



त्यक्त गिल्प की रचना ब्रह्मा है। य उपन्यास विषय की दृष्टि से वीर और शृंगार मूल को लेकर चलता है, किन्तु इनका शिल्प वणनात्मक है। यन मिल्प होता है कि वीरात्मक मूल अथवा रीति-नैतिक मूल को दृष्टि-विधि नहीं बताने जा सकते। डॉ० टडन का यह विभाजन एवं वर्गीकरण निपणत न होकर विषय और वस्तुगत हो गया है। इस वर्गीकरण द्वारा उपन्यास साहित्य का अध्ययन करने से भ्रास्यता का बृद्धि हुई है। विद्वान लेखक ने कथो विषय और गिल्प का पक्ष-मूल्य करके विचार नहीं किया, यह एक गम्भीर प्रश्न है। इस प्रकार मूल्य गिल्प के अध्ययन में बर्ती बाधा प्रस्तुत हो सकती है। लेखक को अपने वर्गीकरण के अन्तगत उपन्यास रचना के केवल उसी रूप को विभिन्न भागों में विभाजित करना चाहिए था, जिसका सीधा संबंध गिल्प विधि से है। इसके द्वारा निर्धारित पत्र-पत्र पद्धति भी कादम्बरि गिल्प विधि नहीं है, यह केवल विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का एक उपभेद मात्र है।

प्रस्तुत प्रकरण के लेखक ने हिन्दी उपन्यास गिल्प के क्षेत्र में वर्तमान अभिगणियों एवं आलोचकों के विचारण हेतु एक प्रस्ताविक दृष्टि से आक्षेप का बरतक प्रयत्न किया है। उनके परिणामस्वरूप उमें निम्नलिखित गिल्प विधिया उपलब्ध हुई हैं—

१. वणनात्मक गिल्प विधि (Descriptive Technique)
२. विश्लेषणात्मक गिल्प विधि (Analytical Technique)
३. प्रतीकात्मक गिल्प विधि (Symbolical Technique)
४. नाटकीय गिल्प-विधि (Dramatic Technique)
५. समन्वित गिल्प-विधि (Mixed Technique)

### वर्णात्मक शिल्प विधि

वणनात्मक शिल्प विधि वह है जिसके द्वारा उपन्यास में जीवन के विस्तृत क्षेत्र का चित्रण चित्रणपूर्ण रूप में बड़ा बड़ा कर व्याख्या सहित प्रस्तुत किया जाता है। इस विधि की अग्रजाल वाले उपन्यासकार के पास इतिहासकार जिनकी सुविधाएँ विद्यमान रहती हैं। वह जीवन के किसी भी क्षण को अपनी कथा का माध्यम बना सकता है। घटना बाह्य पात्र आश्रित, लघु संवाद तथा भाषण योजना अन्तः सम्मोह इत्यादि विधि द्वारा करना पूर्वक विवक्षित हो सकती हैं। वातावरण के प्रसार और दायनिष्ठ विवेचन की पूर्ण सुविधा इस विधि को अपनाने वाले कथाकार का मिल जाती है। प्रकरण के अन्तर्गत चित्रण की आवश्यकता इस विधि में कथाकार को अनुभव हो नहीं हुई, यद्यपि यदि कहीं अन्तर्गत का चित्रण हो भी गया है ना वह वणनात्मक शिल्प-विधि को अपनाने के कारण नहीं, जीवन की दृष्टात्मक स्थिति की अनुभूति के कारण प्रदर्शित हुआ है क्योंकि इस विधि के अन्तगत अन्तर्गत की नाका स्थिति का विवरण सम्भव नहीं है, केवल वास्तव भाव की, विस्तृत कथा द्वारा करनी है। हिन्दी में उपन्यास रचना को इस विधि का प्रयोग सर्वप्रथम प्रेमचन्द ने किया है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों का कथानक इतिवृत्तात्मक होता है। इसमें घटनाओं का एक जाल सा बिछ जाता है। कथावस्तु अधिकतर दुहरी या तीहरी होती है। कथा भाम सुन्दर, संगठित भले ही न हो किन्तु इस विधि की रचना में एक विशेष विचार, एक समस्या अवश्य ही उठाई जाती है और प्रेमचन्द सरीखे उपन्यासकार तो उसका हल भी साथ ही जुटा देते हैं। ये समस्याएं अधिकतर सामाजिक होती हैं, किन्तु कतिपय रचनाओं में राजनैतिक, आर्थिक और धार्मिक प्रश्न भी उठाए गए हैं। प्रखरता, गहनता, दृढ़ता तथा सूक्ष्मता की अपेक्षा व्यापकता ही इस विधि के उपन्यासों में दृष्टिगोचर होती है। प्रखरता गहनता और सूक्ष्मता आदि के लिए गहन आन्तरिक द्वन्द्व अपेक्षित है, जो केवल विश्लेषणात्मक या नाटकीय विधि के उपन्यासों में उपलब्ध है। व्यापकता के कारण अस्वाभाविक घटनाओं का समावेश भी रहता है।

वर्णनात्मक विधि के चरित्र-चित्रण में पात्रों की भरमार रहती है। ये पात्र अधिकतर किसी न किसी वर्ग विशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं। इस विधि के अनुसार केवल चरित्र का चित्रण ही संभव है, इसमें उसका विश्लेषण करने का प्रश्न ही नहीं उठता। अतः चरित्रों को सुनिश्चित और अखंडित इकाई के रूप में चित्रित किया जाता है, जबकि विश्लेषणवादी उपन्यासकार चरित्र को कई खण्डों में विभाजित करके देखा-परखा करता है। पात्र अधिकतर समाजोन्मुखी होते हैं और उनके ब्राह्म-पक्ष का चित्रण ही प्रमुख रूप से किया जाता है। सभी चरित्रों पर समाज के ब्राह्म रूपों का प्रभाव सीधे रूप में दिखा दिया जाया करता है। इस विधि को अपनाने वाला कथाकार घटना और चरित्र पर पूर्ण अधिकार रखता है, वर्णनात्मक शिल्प-विधि के चरित्र-चित्रण में कभी-कभी कथाकार समूह की प्रवृत्तियों का चित्रण व्याख्यापूर्वक प्रस्तुत कर दिया करता है। 'सेवासदन' में हम भोलों का ही नहीं, वेश्या मात्र का चित्र देखते हैं। 'गवन' में जालपा का ही नहीं स्त्री जाति का आभूषण प्रेम उद्घाटित किया गया है। 'कंकाल' में पुरुष-मात्र की काम लिप्ता और यश लिप्ता का चित्रण प्रस्तुत हुआ है। 'दबदबा' और 'मधु' में वेश्या समाज की प्रवृत्तियों और समस्याओं पर लेखक ने व्यापक रूप से प्रकाश डाला है।

वर्णनात्मक विधि के उपन्यासों में कथाकार का ध्यान कथा और चरित्र के साथ-साथ विचार और समस्या की ओर भी केन्द्रित रहता है। कभी-कभी तो उपन्यासकार का ध्यान सबसे अधिक अपने लक्ष्य की ओर ही भूक जाता है; वह अपनी कथा और पात्रों को अपने सुधारवादी विचारों के अनुसार तोड़-मरोड़ देता है। प्रेमचन्द अपने उपन्यासों में मूलतः एक समस्या को पकड़ते हैं, फिर उसका व्यापक वर्णन करके सुधार के उपाय बताते चलते हैं। आदर्श सिद्धान्त और सुधार की ओर उनका ध्यान केन्द्रित रहता है। अपने युग के वे सफल चित्रकार बन जाना चाहते हैं और इस सक्षय को प्राप्त भी कर चुके हैं। उनके उपन्यास साहित्य में सामाजिक समस्याएं ही चित्रित नहीं हुईं, अपितु राजनैतिक हलचल, धार्मिक और साम्प्रदायिक आन्दोलन, आर्थिक प्रश्न, नैतिक विचार भी प्रतिपादित हुए हैं। यह उनकी ही नहीं, वर्णनात्मक शिल्प की विशेषता, जिसमें इतनी व्यापकता और असीमता संभव है।

वर्णनात्मक शिल्पविधि में लिखा गया उपन्यास साहित्य चार शैलियों में उपलब्ध

है। अतः शैली की दृष्टि से उसे चार रूपों में देखा जा सकता है—

- (१) अय-पुरुष शैली,
- (२) आत्म-कथात्मक शैली,
- (३) पत्र-शैली,
- (४) ऊपर की शैली।

### अय पुरुष शैली

अय पुरुष शैली अथवा तृतीय पुरुष शैली ही सर्वाधिक प्रचलित शैली है। प्रेमचन्द जगज्जन्यसाद, विष्णुभरताय नामी कौणिक, वृंदावनलाल वर्मा प्रभृति उपन्यासकारों ने अपनी अधिकांश रचनाएँ इसी शैली में लिखी हैं। इसमें उपन्यासकार एक इतिहासकार की भाँति कथा का वर्णन करता है। कथा का सूत्र उसके अपने हाथ में होता है अतः उसे घमसेता, समाजबला जयवा रात्रनैतिक नायक के समान बोलने और उपदेश देने की पूरी सुविधा होती है। इस शैली में लिखने वाला उपन्यासकार लक्ष्य में चिपट जाया करता है। यदि वह कथा आदर्शवादी है तो अपनी सुधार प्रवृत्ति के कारण समाज की यथार्थ परिस्थिति का वर्णन नहीं करेगा और यदि धीरे यथाथवादी है तो समाज के कुत्सित रूप दिखा कर ही चैन लेगा। यही कारण है कि अधिकांश वर्णनात्मक उपन्यासों में ममत्वलन का अभाव है, वह कथाकार के निजी बाधित विचारात्मेकता से दबे रहते हैं। इस शैली को अपने आप के कारण वर्णनात्मक शिल्पी अपनी आर से सब कुछ कहने की छूट रखता है। वर्णनात्मक उपन्यासों में कथाकार की लक्ष्य प्रियता की आर सबेत्त करते हुए आचार्य नन्ददुलारे प्रेमचन्द के विषय में लिखते हैं—“उन्होंने प्रत्येक स्थान में जो सामाजिक या राजनीतिक प्रश्न उठाए हैं, उनका निणय भी हमारे सम्मुख उपस्थित किया है। निणय का निरूपण करने का कारण प्रेमचन्द जी लक्ष्यवादी हैं।” निणयात्मक प्रवृत्ति के कारण प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों में कुछ घटनाएँ तोड़-मरोड़ दी हैं, कुछ पात्रों के चरित्रों को परिवर्तित कर दिया है। ‘सिद्धामदन’ में कथाकार का प्रथम और अन्तिम उद्देश्य यही रहा है कि एक ऐसे आश्रम की स्थापना की जावे जिसमें पग रखते ही कस्योएँ देवी बन जाएँ और आदर्श जीवन व्यतीत करें। इस उद्देश्य की पूर्ति हित देव तुल्य चरित्र मदन और सुमन को बनता किया गया, ताकि वह सुधीना से ‘सिद्धामदन’ की स्थापना कर सकें। विचार प्रलिपादन हित कई प्रगल्भ भाषण जुटाए जाते हैं, जो केवल उपन्यास के आकार को ही बढ़ाते हैं या प्रचार का साधन बनते हैं।

आत्मकथात्मक शैली में प्रस्तुत वर्णनात्मक उपन्यास

वर्णनात्मक गिन्य विवि का एक अन्य उदाहरण डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी रचित “बाण भट्ट की आत्म-कथा” है। इसकी रचना आत्मकथात्मक शैली में हुई है। इसमें स्वयं बाण भट्ट कथा-सूत्र को एकदम अपनी कथा कहता है। उपन्यास का प्रत्येक भाग

और सूक्ष्म अंश यथायोग्य अलंकरणों से सम्पन्न है। जिस भांति एक भवन में अलिन्द, कक्ष्याएं, स्तम्भ, वापियां, आहार-विहार स्थल, व्यायाम गृह आदि सब भाग सूक्ष्मातिसूक्ष्म अलंकारों तथा रत्नों से सजाये जाते हैं, ठीक उसी प्रकार इस रचना में स्थूल रूपों को शब्दों द्वारा पूर्ण सौन्दर्य के साथ अभिव्यक्त किया गया है।

‘वाण भट्ट की आत्म-कथा’ गुप्त-युगीन भारतीय इतिहास की कहानी है। यह युग भारतीय इतिहास में स्वर्णयुग के नाम से प्रसिद्ध है। डॉ० हजारी प्रसाद ने अपने सशक्त वर्णनों द्वारा स्वर्ण-युग के इतिहास के औपन्यासिक रूप को पूरी पॉलिश कर चमत्कृत कर दिया है। रम्य भील, भव्य-भवन, मन-मोहक प्रकृति का साक्षात् दर्शन सदैव के लिए सुलभ कर दिया है। इन वर्णनों में जो चित्र उपलब्ध होते हैं, वे तत्कालीन मानवी सृष्टि का अन्तरंग परिचय तो देते हैं, साथ ही उपन्यास की चित्रग्राहिणी बुद्धि तथा अद्भुत वर्णन की क्षमता की बात भी कह रहे हैं।

प्रस्तुत उपन्यास के वर्णन रस में लिप्त मिष्ठान की भांति हैं। इनमें एक प्रकार का लालित्य है। शिल्प विधान का सौन्दर्य यहां उत्कर्ष पर है। ऐसा लगता है कि कथाकार ने समाधिजन्य तन्मयता की स्थिति में लालित्य सागर में डुबकी लगाकर वाण द्वारा वर्णनों की लहरें उठाई हैं। जहां कहीं दार्शनिक प्रसंगों की अवतरणा करनी पड़ी है, वही धार्मिक पात्र संयोजित करके उनके भाषण दिलाए गए हैं। इन भाषणों में सरल माधुर्य और स्वाभाविक प्रवाह है। नारी-तत्त्व पर विचार प्रकट करने के लिए वाण भट्ट, महा-माया आदि पात्रों को समय और स्थल दिए गए हैं। इनमें से दो प्रकरण पठनीय हैं—“राज्य-गठन, सैन्य-संचालन, मठ संस्थापन, और निर्जन-वास पुरुष की समताहीन, भर्थादाहीन, श्रृंखलाहीन महत्वाकांक्षा के परिणाम है। इनको नियन्त्रित कर सकने की एक-मात्र शक्ति नारी है। कालिदास ने इस रहस्य को पहचाना था। इतिहास साक्षी है कि इस महिमामयी शक्ति की उपेक्षा करने वाले साम्राज्य नष्ट हो गए हैं, मठ विध्वस्त हो गए हैं, ज्ञान और वैराग्य के जंजाल फेन-बुदबुद की भांति क्षण-भर में विलुप्त हो गए हैं।”

“परम शिव से दो तत्त्व एक साथ प्रकट हुए थे—शिव और शक्ति। शिव विधि रूप है और शक्ति निषेधा रूप। इन्हीं दो तत्त्वों प्रस्पन्द-विस्पन्द से यह संसार आभाषित हो रहा है। पिण्ड में शिव का प्राधान्य ही पुरुष है और गक्ति का प्राधान्य नारी है। जहां कहीं अपने आपको खपा देने की भावना प्रचलन है, वही नारी है। जहां कहीं दुःख-मुख की लाख-लाख धाराओं में अपने को दलित द्राक्षा के समान निचोड़कर दूसरे को तृप्त करने की भावना प्रबल है, वहीं नारी तत्त्व है, या शास्त्रीय भाषा में कहना हो तो शक्ति तत्त्व है। हां, रे, नारी निषेधरूपा है। वह आनन्द-भोग के लिए नहीं आती, आनन्द लुटाने के लिए आती है...”

‘वाण भट्ट की आत्म-कथा’ में स्थिति और गति के मिले हुए विधान से कथा के

वर्णना में अद्भुत रसवत्ता की अभिव्यक्ति दिखाई पड़ती है। प्रेम और जीवन से सम्बन्धित वर्णना में तो प्राज्ञवता रसप्रदायिनी समता तथा वाक्यात्मक शैली के दर्शन किए जा सकते हैं। बाण भट्ट में भेड़ होने पर मुर्चारीना अपनी कथा कहती है। इस कथा को एक विशेष स्थिति और गति के बीच की अवस्था के वर्णन में जो रसात्मक प्रवाह है उसका एक उदाहरण नीचे दिया जाता है—

“जिस प्रकार उमल काट में मधुमास, मधुमास में पल्लवरारिज, पल्लवरारिज में पुष्प समार, पुष्प समार में भमरावली और भमरावली में मदावस्था बिना जुलाए आ जाती है, उसी प्रकार मेरे गणेश में यावन का पदापण हुआ।”

पत्र शली में प्रस्तुत वर्णनात्मक उपन्यास

पत्र शली में प्रस्तुत “चंद हमीना के खतून” नामक उपन्यास हिन्दी कथा साहित्य में एक महत्त्वपूर्ण कृति है। गल्प के क्षेत्र में यह एक नया प्रयोग है, जिसके लिए ‘उप’ का नाम बिर स्मरणीय रहगा। प्रेमचन्द द्वारा प्रतिष्ठित अथ पुष्प शैली वर्णनात्मक गल्प विधि के प्रति यह एक विद्रोह सूचक रचना है। स्कूट तथा कॉलेज के विद्यार्थियों की प्रणयलीला का अभिव्यक्त वर्णन के लिए पत्र शैली को अपनाया गया है। कुछ समाचारिका की भावना है कि पत्रों में प्रेमात्मक वर्णन अपनी चरम सीमा को प्राप्त करने हैं। अब न इन किंवदन्ती को मान्य कर दिया गया है।

प्रथम पत्र में ही उपन्यास की नायिका नर्गलिस अपनी माँ की प्रेम-सीढ़ी की लिविन स्वीडिनि भेजती है। इस पत्र में प्रेम की मार्मिक अभिव्यक्त्या की गई है। दूसरे पत्र में नायक मुरारी कृष्ण अपने साथी गाब्रियल हरि भाषा का अपनी प्रेम जलित अवस्था में परिचित कराता है। इसके पश्चात् लिखे गए पत्रों में प्रेमपथ की कठिनाइयों और मुगरी कृष्ण के मार्मिक बलिदानों का वर्णन है। कथा जाने कब गए हैं कि कथा की शृंखला टूट गई है। अमरी द्वारा अपने अनिष्टमन को लिखे गए पत्र में पति द्वारा लिविन पत्र को कुछ पकितया ही उद्धृत की गई है। उपन्यास स्पष्ट नहीं जाती। यदि इस पत्र से पूर्व अनीष्टमन का पूरा पत्र दे दिया जाता तो कथानक में सुसंगठितता आ जाती।

हिंदू-भक्ति मन्त्रों को लेकर उपन्यासकार ने रोमांचकारी वर्णन प्रस्तुत किए हैं। कही-कही तो हास्य रस का आनंद पट गया है जैसे—“बारा और डंडासाही, डंडासाही छुरासाही, ललवारसाही, धौरासाही और नादिरसाही का बोलवाला था। धूर्त नीकर-साही और इन सब गुणगानों की जड़ नीकर-साही उस समय घूघट में मुटु छिपाए हैं।” किन्तु ये वर्णन हास्य-रस उत्पन्न करने में भी नाक दाप से रहित नहीं हैं। साही पद का प्रयोग अनिष्टरूप से और बातों को गटकने लगता है। समाज के घृणित अवयवों का विमृष्ट चित्रण तो इसमें हुआ ही है, नागी की निवृत्ति का व्यापक चित्र भी लिख गया है।

असगरी के पत्र द्वारा उद्घाटित नारी विषयक विचारधारा मनन योग्य है। बुतखाने के परदे में कावा का नजर आना पद्य का गद्य में उसी प्रकार समा जाना है जैसे पानी का दूध में मिलकर दुग्धमय हो जाना। कुछ दोषों के रहते हुए भी इस रचना का शिल्प के क्षेत्र में ऐतिहासिक महत्त्व तो अक्षुण्ण रहेगा ही। पत्र-शैली के उपन्यासों में स्वाभाविकता लाने के लिए आवृत्तियों की अत्यन्त आवश्यकता रहती है जिसका अभाव इस रचना का बड़ा दोष है।

### डायरी शैली में रचित वर्णनात्मक शिल्प-विधि का जयवर्धन

‘जयवर्धन’ के प्रकाशन के साथ ही जैनेन्द्र ने एक वक्तव्य द्वारा इस उपन्यास की सार्थकता में सन्देह प्रकट कर दिया—“जयवर्धन पाठक के पास आ तो रहा है, पर कह नहीं सकता कितना वह उपन्यास सिद्ध होगा।”<sup>१२</sup> समस्त उपन्यास पढ़ लेने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि यह रचना उपन्यास अवश्य है किन्तु इसकी कथा अन्य पुरुष शैली में वर्णित न होकर डायरी शैली में प्रस्तुत हुई है, जिसमें पात्र दैनन्दिनीपरक विवरणों को विचार की नोच खचोट का आवरण देकर प्रस्तुत करते हैं, तभी तो यह रचना उपन्यास से अधिक एक विचारात्मक जीवनी है जिसमें जैनेन्द्र का लक्ष्य त्याग और निःस्पृहता से उच्चादर्श की प्रतिष्ठा करना है। उन्होंने स्वतन्त्रोत्तर भारत में राजनीतिक छीना-झपटी का सामिक चित्र इस डायरी शैली की रचना में प्रस्तुत किया है।<sup>१३</sup> वर्णनात्मक

जैनेन्द्र के अधिक उपन्यास विस्लेषणात्मक शिल्प-विधि के हैं। वे व्यक्ति के अन्तर्भूत के विस्लेषक कलाकार हैं किन्तु ‘जयवर्धन’ एक अपवाद है। डायरी के पृष्ठों में सकलित विदेशी पत्रकार श्री विलवर हूस्टन के संस्मरण आत्मकथामय विवरणों सहित प्रस्तुत किए जाने के कारण यह उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत आता है। डायरी द्वारा पात्र अपनी बात तो कहते ही हैं, निरीक्षक के रूप में दूसरे पात्रों के विषय में भी हमें जानकारी कराते हैं। जैसे हूस्टन लिखते हैं—“जयवर्धन के बारे में सुना ही है, दो रोज और, कि मैं पास से और सामने से उन्हें मिलूंगा। अतः जो सुना है उस पर ध्यान देने की जरूरत नहीं है। जरूर उसमें कुछ अधियारा है।”<sup>१४</sup> अमरीकन जिज्ञासु हूस्टन भारत में आए और यहां जिन लोगों के सम्पर्क में आए उनके जीवन को तिल-तिल कर जानना चाहा। उपन्यास में उन्होंने २१ फरवरी २००७ से लेकर १० अप्रैल २००७ तक की घटनाओं का वर्णन किया है।

इस उपन्यास में जीवन की यथा तथ्यता है, अनुरूपता नहीं। पात्रों के लम्बे-लम्बे भाषणों तथा वक्तव्यों की योजना ही प्रधान रूप से सामने आती है। राजनीति से संबन्धित वक्तव्यों के स्पष्टीकरण के लिए लम्बे-लम्बे तर्क भी प्रस्तुत किए गए हैं। दार्शनिक प्रश्नों को पात्रों के संवादों द्वारा सुलभाने की चेष्टा की गई है। प्रेम, विवाह, ईश्वर, युद्ध, राज्य, अहिंसा, सत्य जैसे गम्भीर और ज्वलन्त प्रश्नों पर खलकर विचार किया गया है। उन्नी

१२. जयवर्धन—पृष्ठ प्रथम (वक्तव्य)

१३. वही—पृष्ठ १०

काण्ड इस उपन्यास का विचार पक्ष औपचारिकता पर रखा जाता है और क्या एवं चरित्र पक्ष दब जाता है।

गौरी की दृष्टि में उपन्यास के गिन्य में नया प्रयोग हुआ है। हस्तवर्ती डाढ़री द्वारा तो क्या वर्णित हुई ही, कथानगर में प्रगल्भ पात्रों में से दो या दो से अधिक पात्रों को भेंट और बातें कराकर राजनीति पर विचार विमर्श तथा घटनाओं के विकास का दिशा-निर्देश भी किया है। ११ अर्ध, २००७ का जो मभा हुई, वह एक दृष्टि से महत्वपूर्ण है। इसका अन्तर्गत हुए दो विवाद और उत्तेजनात्मक आनावरण के पश्चात् सभा भंग हो गई। पर पात्र एक-दूसरे को समझने की तात्पर्यवश हुए। जैसे-द भावस्थितानुसार नये गिन्य का आनय लेकर कमला 'जय और आचाय', 'जय और इला', 'जय और स्वामी', 'एनिजावय और जय', 'जय और नाय', 'आचार्य और स्वामी', 'स्वामी, नाय, जय और एनिजावय', 'विद्या और दत्ता' का निकट लाकर एक दूसरे की समझने और समझाने का व्यवहार करने हैं। १२ अर्ध की डाढ़री का विवरण सर्वथा रहस्यपूर्ण रखा गया है। सब मौन है। दत्ता से कुछ नहीं प्राप्त हो सका। न आचार्य कुछ विशेष विवरण देते हैं। स्वामी चर्चित हैं। एनिजावय विप्रमिश्र और नाय उदासीन। पर जय और दत्ता के शुभ विवाह की आश कल्पना तक करने दे दिया गया है।

जयवर्धन की क्या प्रेमात्मक दृष्टि को साथ लेकर बड़ी है। जयवर्धन को दत्ता से प्रेम है, उस प्रिय में तो कोई रंका उठ ही नहीं सकती, किन्तु स्वामी विद्वानन्द सदा महात्मा भी प्रेम दृष्टि के बीच घसीटा गया है। आचार्य दुहिता इला मानुष्य प्रेम में बंदिन रही और स्वामी विद्वानन्द के प्राथम्य में पनी, वहीं जयवर्धन से प्रथम साक्षात्कार पर प्रणय पथ पर अग्रसर भी हुई। इसी दत्ता का लेकर जयवर्धन के मन में अन्तर्द्वन्द्व होता है कि कहीं स्वामी तो इसमें आसक्त नहीं—'विद्वानन्द उसे पारिष्टा समझते हैं। पर उनके मन में है कि वही वह उसे प्रिय भी तो नहीं समझते अपने भीतर लड़कर ही तो उसे पापित नहीं समझते पाप पाप सदा भीतर के दमो अमन से से, इसी दृष्टि से उरजा करत हैं। अचरज न होगा, मेरी हया का पन्थन किया जाए। अचरज न होता अगर भव भी वह हो रहा हो। पर मैं कहना हूँ बिलवर अगर विद्वानन्द से इला के लिए आकर्षण है, तो इसमें क्या अन्तर है? क्या भ्रम है वह नहीं है? ससार में क्या है कोई जो उमसे रोता है।' वास्तव में इस प्रकार के विद्वेषणात्मक प्रयोग हमारे सामने एक प्रश्न-चिह्न बनकर आते हैं। प्रश्न उत्पन्न होता है कि क्या वषणात्मक गिन्य विधि के उपपानों में विद्वेषणात्मक प्रयोग की चर्चा बाह्यीय है?

उपन्यास चार वर्णनात्मक हो अथवा विद्वेषणात्मक यदि उसमें जीवन की विविध स्थिति का उद्घाटन किया गया है, तब उस विशेष स्थिति का विद्वेषण अनिवार्य हो जाता करता है। प्रमात्मक स्थिति को ही हैं। यह सर्वैकदृष्टात्मक हुआ करती है। मैं की स्थिति कभी एकपक्षीय नहीं हुआ करती, इसमें दो अथवा दो से अधिक पक्ष साथ साथ ही दो से अधिक पक्ष आ जाने पर आका, भय और सघप के मन्त

हुआ करते हैं। साधारणतः वर्णनात्मक उपन्यासों में उनका सविस्तार वर्णन हुआ करता है और विश्लेषणात्मक में गहन विश्लेषण, किन्तु फिर भी विशेष-विशेष अवसरों पर वर्णनात्मक उपन्यासों में विश्लेषण प्रस्तुत कर दिया जाता है और विश्लेषणात्मक उपन्यासों में व्याख्या जुटा दी जाया करती है। प्रेमचन्द के समस्त उपन्यास वर्णनात्मक है किन्तु 'सेवासदन', 'निर्मला' और 'रंगभूमि' में अनेक स्थलों पर विश्लेषणात्मक प्रसंग दिए गए हैं। ऐसे ही 'सुनीता', 'लज्जा' और 'संन्यासी' विश्लेषणात्मक उपन्यास हैं किन्तु इनमें कई अवसरों पर कतिपय विषयों की व्याख्या कर दी गई है। अतएव उपन्यास को वर्णनात्मक शिल्प-विधि या विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत उसमें वर्तमान सामग्री और उस सामग्री की प्रस्तुतीकरण विधि द्वारा निर्णीत होने पर रखा जाता है।

'जयवर्धन' में जैनेन्द्र ने पात्रों का चयन व उनका चरित्र-चित्रण बहुत सतर्कता के साथ किया है। जयवर्धन, हूस्टन, इला, नाथ, स्वामी जैसे पात्र वर्तमान भारतीय राजनीति से संबंधित दिखाए गए हैं। इस दृष्टि से उनके पूर्ववर्ती विश्लेषणात्मक पात्रों और 'जयवर्धन' के वर्णनात्मक पात्रों में एक स्पष्ट विभाजन रेखा है। 'जयवर्धन' में हमें चरित्र विषयक नवीन उपलब्धियां प्राप्त हैं। समस्त कथा इला और जयवर्धन को केन्द्रस्थ रखकर घूमती है। जैनेन्द्र को पात्रों की भीड़ पसन्द नहीं। वे चरित्र को स्वल्प रूप में उद्घाटित करते हैं, शेष पाठक की कल्पना पर छोड़ देते हैं। जयवर्धन के चरित्र को ही लीजिए। हूस्टन इस पात्र को इन शब्दों में वर्णित करते हैं—"जयवर्धन को देखा। मिला, बात हुई। व्यक्ति नहीं, वह घटना है। पर हुआ कहीं तो बिजली का जीता तार जैसे छ गया। धक्के और अचम्भे से आदमी झनझना जाता है। धक्का और भी प्रबल शायद इसलिए होता हो कि तुम उसकी तनिक भी आशा नहीं रखते। बढ़ते हो कि कष्ट करोगे। पर कुछ आता है कि तुम स्तब्ध बंधे रह जाते हो। तुच्छता समझकर जहां हाथ डाला वहां ज्वाला दमक आए तो कैसा लगे—कुछ वैसा ही अनुभव हुआ।" डायरी शैली में ही जय के चरित्र पर आगे प्रकाश डालते हुए वे लिखा गए—"जय निश्चय ही व्यस्त होंगे। अचरज नहीं खिन्न भी हों, लेकिन मेरा सोच व्यर्थ निकला। कारण, अभी वहां से आ रहा हूं। इतना मैंने उन्हें पहिले नहीं पाया। मालूम होता है इस व्यक्ति का व्यक्तित्व निखरा है। संकट में वह स्वयं है अन्यथा चिंतित।" और भी—"जय कल्पना लोक में नहीं रहते। पर रहने को सबके पास अपना कल्पना लोक ही तो है, नहीं तो क्या है? लोक स्वयं जो कल्पना है।" चरित्र-चित्रण की यह प्रत्यक्ष विधि इसके वर्णनात्मक शिल्प का अकाट्य प्रमाण है। लेखक ने न केवल जयवर्धन के अपितु इला के व्यक्तित्व पर भी स्वयं हूस्टन द्वारा लिखाया है—"मैंने इला को देखा। अपनी कैसी घनिष्ठ कथाएं सुनाने यह नारी आ गई है। पर वह सब होने के बाद भी कही असमंजस नहीं है, प्रभावशालीनता और शालीनता में कहीं त्रुटि नहीं। देखकर लगभग उसी समय की कल की एलिजावेथ का ध्यान आया। बहुत ही विलक्षण प्रतीत हुआ। निश्चय ही सामने बैठी नारी में नारीत्व किसी और से कम न था, पर वह तनिक भी मुझ पुरुष में उद्देग का कारण न बना। प्रत्युत



एक समाप्ति गुचिता और सताप का अनुभव हुआ। अस्तित्व के चारों ओर एक सादय का परिमण्डन था पर उससे भाव की भयानता हो मिली।”<sup>11</sup>

‘जयवधन’ की कथा डायरी के पृष्ठों में उपनव्य हानो है और ये पृष्ठ दार्शनिकता की एक स्पष्ट झलक देते हैं। इसमें आगे पात्र डायरी के अनेक पृष्ठों में तर्क वितर्क करते हुए स्वयं उठाए प्रश्नों का उत्तर भी प्रस्तुत कर देते हैं। ‘जयवधन’ हिन्दी का हो नहीं, प्रचुर भारतीय साहित्य का प्रथम उप्यास है जो डायरी शैली में वर्णनात्मक शिल्प विधि में कृष्णार्क कौशल ला सका। उप्यास दार्शनिक, राजनीतिक प्रश्नों की ऊहा-पोहा में गायारण पाठक की पहुंच के बाहर भन ही हा, पर बाह्यिक वर्ग के लिए एक चुनौती सिता है—वह इस डायरी में, उप्यास में या फिर दोनो का समाहार। अवश्य ही इसमें गृहीत विचारों, तर्कों, सिद्धान्तों, और नाना राजनीतिक प्रश्नों की दीवार हिन्दी के मामूली पाठक का बोला वाक्य बँटा देती है और प्रबुद्ध पाठक का विचारों की क्षमता और सामग्री प्रदान करती है।

### विरलेषणात्मक शिल्प-विधि

विरलेषणात्मक शिल्प-विधि हिन्दी उप्यास शिल्प के विकास में एक बड़ा मोड़ है। इस शिल्प विधि को अपनाने वाला उप्यासकार विषय-वस्तु, पात्र, विचार तथा वातावरण को नये ढंग से प्रस्तुत करना है। विषय-वस्तु की दृष्टि से उप्यासकार अखण्ड जीवन के विस्मृत क्षेत्र को त्यागकर उसके किमी एक पहलू को लेकर विशेषज्ञतापूर्वक उस पर प्रकाश डालता है। कथा सक्षिप्त होने लगी और कथाकार कथावहन के स्थान पर भाव एवं विचारवहन के कार्य में मलग्न हुआ। प्लॉट प्रधान विषय वस्तु का ह्रास विरलेषणात्मक शिल्प विधि के विकास के साथ ही आरम्भ हुआ। उप्यास की कथा में बाह्य क्रियाकलापों की कमी होने लगी। अन्तर्मुखी प्रवृत्तियों और आन्तरिक कारणों से ही कथा संचालित होती। धीरे-धीरे कथा वास्तविकता में मुक्त हो अनुभूति के आत्मनिष्ठ रूप पर आधारित हुई। मानव के बाह्य जीवन की सीमा का वर्णन न कर उसके अन्तर्गत के आनाटन पर उप्यासकार की दृष्टि केन्द्रित हुई। उसने अन्तर्गत में परस्पर विरोधी विचारों, घृणन, प्रतिघृणन, संधय, तनाव, दुष्टता, सजान, चिन्ता, आशका को अभिव्यक्ति मिलाने लगी।

वर्णनात्मक शिल्पिका ने समाज, इतिहास, अचर, परिवार या राजनीति को उप्यास का प्रतिपाद्य बनाया, विरलेषणात्मक शिल्प विधि के प्रणेताओं ने व्यक्ति के वैयक्तिक जीवन को विषय-वस्तु रूप में स्वीकार किया। एक बार व्यक्त के वैयक्तिक जीवन को लेकर ही इस शिल्प विधि का कथाकार अपनी इतिथी नहीं समझ लेता, वह व्यक्ति का इतिहास नहीं देता, उसका अचेतन मन प्रस्तुत करता है और यदि उसका इतिहास देता भी है तो उसकी चेतन चीना अचेतन के परिलक्ष्य में विरलेषित होती है। उप्यास की अनपेक्षित प्रति ही मूल रूप से विरलेषणात्मक शिल्प-विधि के नियामक तत्वों में से एक

है। दूसरा प्रमुख तत्त्व मनोविज्ञान शास्त्र का द्रुत गति से उभरा विकास है जिसने विश्व के आधे से अधिक कथा साहित्य को अपने अंचल में ले लिया है। इसी शास्त्र के अन्तर्गत अचेतन मन का अन्वेषण और उसके अध्ययन की विश्लेषणात्मक प्रणाली ने विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के स्रोत का राजमार्ग तैयार किया है। मनुष्य की अन्तश्चेतना में वर्तमान नाना ग्रन्थियाँ, विविध कुण्ठाएँ, अनेक वासनाएँ और प्रश्नों का बोध सूक्ष्म विश्लेषण द्वारा सहज हो जाता है। इस शिल्प-विधि के उपन्यासों में मूल केन्द्र कथा, घटना, या सामाजिक समस्या न होकर वैयक्तिक अन्तश्चेतना में वर्तमान कोई ग्रन्थि या स्थिति होती है जिसका संबंध अधिकतर हीनता या काम ग्रन्थि से होता है जो व्यक्ति विशेष के जीवन में विपर्यस्तता ला देती है और उससे असामाजिक, अवांछित कार्य कराती है जिसके कारण व्यक्ति का व्यवहार जटिल, विचित्र और अकल्पनीय लगता है।

मनोविज्ञान इस शिल्प-विधि का मूलाधार भी कहा जाता है। वैसे दर्शन-शास्त्र भी इसका उत्स माना जा सकता है क्योंकि इस विधि के उपन्यासों में जहाँ एक और मनो-विश्लेषणात्मक प्रसंगों की अवतारणा मिलती है, वहाँ दार्शनिक ऊहा-पोह से परिपूर्ण कथानक भी उपलब्ध होते हैं। इस विधि के कतिपय कथाकारों की रचनाएँ तो केस हिस्ट्री अथवा साइको-थरेपी मात्र कही जा सकती हैं। विशेष रूप से इलाचन्द्र जोशी पर यह आरोप है कि उनके उपन्यासों की कथा व पात्र अपने अन्तरंगी वैचित्र्य तथा केस हिस्ट्री बन जाने के कारण उपन्यास से अधिक मनोविज्ञान शास्त्र बन गए हैं। मैं इस मत से पूर्ण रूप से सहमत नहीं हूँ। वस्तु स्थिति तो यह है कि श्री इलाचन्द्र जोशी इस शिल्प-विधि के प्रणेता हैं। उन्होंने मनोविज्ञान शास्त्र का अध्ययन हिन्दी के अन्य कथाकारों की तुलना में अधिक लगन के साथ करके इसे आत्मसात भी किया है। इसके कतिपय सिद्धान्तों की इन्होंने खुलकर आलोचना भी की है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा उपन्यास की घटनाएँ बाह्य संसार से हटकर मनस्तत्त्व में प्रवेश कर लेती हैं। अतः उनमें सूक्ष्मता आ जाना अनिवार्य है। इस संबंध में डॉ० देवराज का यह कथन ठीक है कि इसमें मानवीय चेतना की निवृत्ति, उसकी तरलता, अनुरूपता, किसी रूप-रेखा को अपने प्रवेग से मटियामेट कर देने वाली आन्तरिकता तथा प्राणवत्ता के स्वरूप को चित्रित करना उपन्यासकार का ध्येय होता है।<sup>१०</sup> इस विधि के उपन्यासों में कथा तत्त्व गौण होता है और जो होता है वह भी संगठित नहीं रहता। कार्य-कारण की शृंखला नियमित रूप से नहीं रहती। नये शैल्पिक ने घटनाओं में तारतम्य को नहीं स्वीकारा। विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के चरित्र-चित्रण में पात्रों के वैयक्तिक तत्त्व का पोषण हुमा करता है। यहाँ तक कि समाज और समस्या का विश्लेषण भी व्यक्ति के माध्यम से प्रस्तुत किया जाया करता है। 'परख', 'लज्जा', 'संन्यासी', 'शेखर एक जीवनी' आदि उपन्यासों में हम वैयक्तिक पात्र योजना के दर्शन करते हैं। इन उपन्यासों के पात्रों को जब भी दो क्षण का अवकाश मिलता है। ये अन्तर्मन की अवस्था पर मनन करते हैं। 'संन्यासी' को ही लीजिए। शक्ति गमन पर

इस उपन्यास का नायक नरसिंहाजी मनोविश्लेषण द्वारा अपनी मानसिक अवस्था का विश्लेषण करता है। "रह-रहकर केवल एक बात मेरे मन को अत्यंत निमग्नता से आघात पहुँचा रही थी। वह यह कि गतिविधि का विनाश मसार में अकेली, एकादम अकेली पड़ गई और निःसंशय अवस्था में अनंत काल तक निरर्थक भटकने के लिए निवृत्त पड़ी है। कल तक वह मेरी थी, आज वह किसी की भी नहीं है। जीवन भर वह अथाह सागर में डूबती चरती रही। जब किसी तरह तीर पर पहुँची तो एक एक तिनका चुन चुनकर वह कितने प्रयत्न और कितनी कठिनाईयाँ के बाद अपने लिए एक नौका का निर्माण कर पाई थी। आज आगे के एक प्रयत्न में वह नौका लुप्त भूट हो गया है, उसका एक एक तिनका गूँथ में बिगड़ पड़ा है और उसमें बाम करने वाली विहंगी अपने छिन्न पत्तों से फिर अघोर सागर पार करने की असम्भव चेष्टा में उड़ान भरकर चले पड़ी है। सोच-सोचकर मनोविश्लेषण में एक आधुनिक बदल रह-रहकर मन की चौराहा हुआ ऊपर उठ रहा था।"<sup>१८</sup>

### विश्लेषणात्मक कथा विधान

मनोविज्ञान को प्रभुत्व देने के कारण विश्लेषणात्मक गिर्य विधि के उपन्यास का कथा-विधान भी परिवर्तित हो गया। सर्वप्रथम तो कथा में से इतिवृत्त महत्व का निवास आरम्भ हुआ और इसका स्थान मनोविज्ञान पर आधारित घटनाओं ने लिया। फिर ये घटनाएँ भी उपलक्षण मात्र रह गईं। प्रमुख स्थान आन्तरिक वृत्तियों को मिलता चला गया। इसीलिए दूसरी प्रधान प्रवृत्ति इस विधि के उपन्यासों की अन्तर्मुखी कथा योजना है। अब उपन्यास में अनुसूचित के आत्मनिष्ठ रूप (Subjective aspect of experience) का अधिक महत्व मिलने लगा है। लेखक द्वारा वर्णित घटनाएँ अपनी प्रभावना तथा प्रभाव प्राप्त की मानसिकता में प्रवेश करके नाना द्वन्द्व और लोनापु दिखाने लगी हैं। अतः उसमें एक लोक आ गया है। इस विधि के कथाकार की मान्यता है कि भीतरी जगत अधिक विज्ञान व महत्वपूर्ण है। तभी तो वर्णनात्मक गिर्य विधि के कथाकारों में उत्सुकता, रोचकता, संगठन आदि गुणों पर विशेष ध्यान दिया जाता रहा है। इस विश्लेषणात्मक विधि के उपन्यासों में सुसंगठित कथा-वस्तु के प्रति उदासीनता ही दृष्टिगोचर होती है। इस लेखक का उद्घाटन डॉ॰ देवराज ने अपने धीमे-धीमे की इन पंक्तियों में किया है— 'सुसंगठित कथा वस्तु के प्रति उदासीनता होती है, इसमें इस बात की इतनी परवाह नहीं होती कि कथा की कठिनाई इतनी बारीकी से मिटाई जाए कि कही भी जोड़ मालूम न पड़े। इसमें घटनाएँ गौण होंगी, उपलक्षण मात्र होंगी। उनके सहारे पात्रों के भावचक्र का चक्कर चलता ही उद्देश्य होगा। आत्म साहित्य में तो कथा की मुख्यवस्था (Orderly unfolding of plot) को उल्लंघित करने के देवने वाले औपचारिकता का एक सम्प्रदाय हो है। पर हिंदी में भी इसकी प्रतिष्ठा जैवेद, अनेक, शिवचन्द तथा अचन जी के कुछ उपन्यासों में स्पष्ट देखी जाती है।'<sup>१९</sup>

१८ सत्याजी—पृष्ठ २३१

१९ आधुनिक हिंदी कथा साहित्य और मनोविज्ञान—पृष्ठ २६

कथा की अवधि और सामग्री में भी अन्तर आ गया है। अब कथा में जीवन की सामग्री व्यापक क्षेत्र से नहीं जुटाई जाती अपितु वह सीमित क्षेत्र से उपलब्ध हो जाती है। समाज, इतिहास और राजनीति के स्थान पर वैयक्तिक कुण्ठा अनेक प्रकार की सामग्री प्रस्तुत करने के योग्य सिद्ध हो चुकी है। महाकाव्यों की सी विशाल कथाएं न सही; वीरों के से साहसिक चमत्कार न सही; खण्ड-काव्यों की सी ससीम कथाएं अपने दुर्बल चरित्र व्यक्तियों की जीवनी से नाना मनोग्रन्थियों, दमित वासनाओं, उन्मादों आदि की कथा जुटा पाई है। अवधिगत परिवर्तन भी द्रष्टव्य है। अब 'यूलिसस' के रूप में चौबीस घंटे की घटनाओं को ७०० पृष्ठों का बृहदाकार दिया जा चुका है। 'चांदनी के खण्डहर' में एक दिन और एक रात की कथा है। 'शेखर : एक जीवनी' में केवल एक रात को देखे गए विजन का प्रोक्षेपण है।

विश्लेषणात्मक कथा-विधान में विस्तार का स्थान गहनता और वर्णन का स्थान विश्लेषण ने ले लिया है। घटना-विधान इस प्रकार संयोजित रहता है कि उसमें अन्त-श्चेतना का मुक्त प्रवाह निर्बाध रूप में गतिमान रहे। इसमें कार्य-कारण परम्परा का पालन भी कम ही होता है। आदि, मध्य और अन्त का प्रतिबन्ध भी नहीं रहता क्योंकि इनका प्रभाव क्षेत्र बाह्य-जगत है, आन्तरिक जगत का इन नियमों की चिन्ता नहीं रहती। आन्तरिक जगत को पीठिका में रखने के कारण इस विधि का कृतिकार विश्लेषण के पदों के पीछे बहुत कुछ अनर्गल कह जाता है। इससे न केवल कथा की गति ही रुकती है, अपितु नैतिक मान्यताओं पर कुठाराघात भी होता है। सार्थक तारतम्य न केवल इतिवृत्त कथानक के लिए शोभायमान है, अपितु विश्लेषणात्मक कथावस्तु के सौंदर्य की भी श्रीवृद्धि करता है। इसका इस विधि के उपन्यासों में अभाव रहा है।

कतिपय आलोचक कहेंगे 'अवचेतन के लिए तो कुछ भी अनर्गल नहीं है।' सार्थकता का निषेध किसीको मान्य नहीं हो सकता। थोड़ी सावधानी बरतने पर अवचेतन की अनर्गल स्थिति पर भी सन्तुलित और कलात्मक ढंग से प्रकाश डाला जा सकता है। मनो-विश्लेषण द्वारा कुत्सित से कुत्सित घटना में भी संतुलन रखकर उस विश्लेषण प्रसंग को सीमित रूप में रखा जा सकता है। विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के प्रणेताओं ने स्पष्ट रूप से यह अनुभव किया है कि घटनाएं मोती नहीं हैं जिन्हें पिरो कर हर हालत में एक हार तैयार करना ही चाहिए। आज जब कि जन-जीवन ही विश्रुत खलिता है, मानव मन ही तार-तार हुआ जा रहा है और एक-एक तार अनेक गहराइयों में डूबा है तब उन गहराइयों के विश्लेषण की ओर दृष्टि बयो न डाली जाए। प्रेमचन्द और उनके स्कूल के लेखक बाह्य-जीवन की सीधी-सपाट सड़क के पथिक रहे हैं, विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के लेखक अन्तर्जीवन की संकरी सड़क के राही हैं जिनकी राह में अनेक अस्पष्ट पगडंडियां भी हैं, जिनका अन्वेषण ही इन शिल्पियों को अभीष्ट है। ये आन्तरिक व्यथा की बर्फ पर लेटे नायक और नायिकाओं की अन्मुखी प्रवृत्तियों के विश्लेषक हैं। बदलते युग में बदलती परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य में जीवन को इन्होंने चिह्ना है।

## वैयक्तिक पात्र उद्भावना

वैयक्तिक पात्र की उद्भावना विश्लेषणात्मक सित्त विधि की मौलिक देन है। वर्णनात्मक गिल्ह विधि सामाजिक चरित्र, विशेषकर वरगण पात्रों के लिए उपयुक्त सिद्ध हुई, किन्तु 'व्यक्ति' परिचित गिल्ह के लिए परिवर्तित उपादानों की आवश्यकता अनुभव हुई। इसीलिए वैयक्तिक चरित्रों को प्रस्तुत किया जाने लगा। व्यक्ति के प्रमुख हो जाने के कारण उस गिल्ह-विधि के सभी उपयाम चरित्र-प्रधान हो गए हैं, किन्तु फिर भी चरित्र प्रधानता विश्लेषणात्मक गिल्ह विधि की मात्र विशेषता नहीं है, क्योंकि वर्णनात्मक उपन्यास भी चरित्र प्रधान हो सकता है—जैसे यादवत शर्मा रचित 'दयदया' शुद्ध चरित्र प्रधान उपन्यास है किन्तु फिर भी वर्णनात्मक गिल्ह विधि का ही उदाहरण है। अतएव विश्लेषणात्मक गिल्ह विधि या प्रकाश गुण उसमें वैयक्तिक तत्त्व का मिश्रण है। हमारी दृष्टि व्यक्ति पर दिखती है न कि उसकी चारित्रिकता पर।

वैयक्तिक तत्त्व का सन्निवेश हो जाने के कारण व्यक्ति को उसकी समस्त बम-जालियाँ के साथ दिखा-भरखा गया है। अधिकतर यह अन्वेषण ग्राम विश्लेषण द्वारा प्रस्तुत होता है। इस तरह व्यक्ति के द्वारा उसके ही अंतःकरण का अथवा उसकी अज्ञान चेतना में विद्यमान प्रवृत्तियाँ का ही अध्ययन नहीं होना यद्यपि समाज में वर्तमान वैसे ही लाभा प्राणियों की विपत्तियाँ का पर्दा फाग हो जाना है। ये उपन्यास व्यक्ति के अहंभाव को नाना स्थितियों में प्रस्तुत करते हैं, उसकी एकात्मिकता को अनावृत करते हैं। एतत्सर्वोद्गृहभाव न केवल व्यक्ति का विनाश करता है, अपितु समाज के लिए भी खतरा की घण्टी बजता है। इस ओर सचेत करन हुए जोशी ने लिखा है—

"आधुनिक समाज ने पुरुष की शोद्धिकता ज्यों ज्यों बढ़ती चली जा रही है त्यों-त्यों उसका अहंभाव तीव्र से तीव्रतर व्यापक में व्यापकतर रूप ग्रहण करता चलता है। अपने सृजन न होने वाले अहंभाव की अवधारणा मूल की चेष्टा में जब उसे पग पग पर स्वाभाविक मात्स्यता मिलती है तो वह बीखना उठता है और उस बीखलाहट की प्रति-क्रिया के फलस्वरूप वह आत्म-विनाश के पहलु अपने आसपास के विनाश की योजना में जुट जाता है।"

इस प्रकार इन वैयक्तिक पात्रों की शक्ति देमी जा सकती है, दुर्बलता भी पहचानी जा सकती है। य केवल अपनी यानमिकता का परिचय ही नहीं देने, अपितु सामाजिक लोगों का भडा भी फेंक देने हैं। अपाधारण और अपसाधारण पात्र दोनों इस विधि में ही प्रयुक्त हुई हैं। मज्जिमार्क (सपायी से) और नेयर (देवर एक जीवनी से) लज्जा (रज्जा से) आदि। अधिकतर पात्र या तो अपसाधारण हैं या अपसाधारण। इन उपन्यासों में व्यक्ति की अपसाधारण अथवा अपसाधारण स्थिति का अन्वेषण विश्लेषणात्मक विधि द्वारा किये गए सिद्ध कर दिया जाता है कि चेतन अवस्था की सम्पूर्ण विवृतियाँ का मूल अक्षेपनान कुण्डल अथवा प्रथिना होती हैं। आधुनिक सभ्यता के नव विकास न केवल समाज के बाह्य जीवन में ही दृश्यता नहीं भरी है, अपितु व्यक्ति

के अवचेतन में नाना कुण्डाओं का सृजन भी कर दिया है। प्रखर अन्तर्दृष्टि रखने वाला वैश्लेषिक उपन्यासकार गन्तश्चेतना में सतत चलने वाले द्वन्द्व को सहज रूप में पकड़ लेने के लिए वैयक्तिक कुण्डा की खोज करता है। फिर व्यक्ति की कुण्ठित मनोवृत्ति की गांठें खोलने में ही उसका ध्यान केन्द्रित रहता है, और बाह्य संसार में होने वाली घटनाओं और पात्रों की विशेषताओं को वह भूल जाता है।

वैयक्तिक कुण्डा की प्रतिक्रिया का विश्लेषण जोशीजी ने अपने एक लेख 'साहित्य में वैयक्तिक कुण्डा' में किया है। उसी निबन्ध में वे एक स्थल पर लिखते हैं—“वैयक्तिक कुण्डा की प्रतिक्रिया मोटे तौर पर दो रूपों में होती है। एक तो यह कि कुठित व्यक्ति जीवन से हटकर भीतर की ओर बाहर के संघर्ष से कतराकर इस हद तक जड़ बन जाए कि उस स्थिति से उबरने की कोई प्रवृत्ति ही उसमें शेष न रहे। दूसरा यह कि कुठित भावनाएं विद्रोह का रूप धारण कर ले। यह विद्रोह भी दो रूपों में अपने को व्यक्त कर सकता है—एक तो भीतर की ओर बाहर की परिस्थितियों के प्रति सचेष्ट विद्रोह और कुठित मनःस्थिति से उबरने और ऊपर उठने का सक्रिय प्रयत्न; दूसरा आत्म विद्रोह जो विद्रोह का विकृततम रूप है।” जोशी द्वारा किया गया यह विश्लेषण वैज्ञानिक है। हिन्दी उपन्यास साहित्य में इसके उदाहरण मिलते हैं। जोशी कृत 'लज्जा' उपन्यास में नायिका की अपसाधारण जड़ अवस्था प्रथम रूप का उदाहरण है। दूसरी अवस्था के दो रूप हैं—परिस्थितियों के प्रति सचेष्ट विद्रोह करनेवाला असाधारण वैयक्तिक चरित्र शेखर : एक जीवनी का नायक स्वयं शेखर है। दूसरा रूप आत्म-विद्रोह का विकृततम रूप 'प्रेत और छाया' का नायक पारसनाथ है। पारसनाथ अपने विकृततम विद्रोह के कारण अपने चारों ओर के वातावरण को अपने भीतर के तेजावी विष से जलाने और गलाने, स्वस्थ प्रवृत्तियों को कुचलने और विकृत प्रतिहिंसात्मक प्रवृत्तियों का गंगा खेल खुल-खेलने में ही जीवन की सार्थकता मानता है।

### चिंतन प्रधान वातावरण

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास दार्शनिक प्रश्नों से आवृत्त रहने के कारण चिंतन प्रधान वातावरण प्रस्तुत करते हैं। दार्शनिकता का आग्रह आज के उपन्यास की विशेषता बन चुकी है। वैसे तो हेनरी जेम्स ने ही उपन्यास को विचारों का बाहक मान लिया था, किन्तु आज यह विचार मूलकता जीवन-दृष्टि में परिवर्तित हो चुकी है। टॉल्स्टाय, एन्ड्रे जीद आदि उपन्यासकार कथा को जीवन-दर्शन सम्बन्धी ऊहापोह का साधन बनाते गए। प्रेमचन्द ने उपन्यास को मानव चरित्र का चित्र कहकर जीवन चित्रण को प्रमुखता दी थी, किन्तु आज का विश्लेषणवादी उपन्यासकार जीवन की समीक्षा को ध्येय मानकर विश्लेषणात्मक प्रयोगों में जुटा हुआ है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में बढ़ती हुई दार्शनिकता के आग्रह का एक उदाहरण दिया जाता है। 'शेखर : एक जीवनी' का नायक शेखर बुद्धि-जीवी प्राणी है।

वह यात्रा कर रहा है कि उसके मृति पट पर कुछ सम्मरण उभर आते हैं। वह सोचता हुआ कहता है, "सीरगिरि हमने लिए क्या है, सिवाय इसके कि वहाँ पर डूबा था, शिवन-नार भी क्या है सिवाय इसी कि वहाँ शारदा थी और वह उससे लड़ आया? अब वह नहीं रहेगा, सब ये स्थान भी नहीं रहेगा। ये सब इसलिए हैं कि इनमें वह है और अब वह इन सबसे भागा जा रहा है। क्या यह सब सत्य है? क्या ये स्थान सत्य हैं? क्या वे सब लड़ाई-भगड़ें, धार, निरन्धकार, सत्य हैं? क्या वह मुद मृत्यु है? हाँ उसी खोचनी हुई दोली चली आ रही है, उससे लगता है कि कुछ भी सत्य नहीं है, शायद गाड़ो का दौड़ना भी सत्य नहीं है।" ॥१॥

वर्णनात्मक गिल्ब-विधि के उपन्यासकार को क्या विस्तार और घटनाओं की उद्घोष में चित्रन का अवकाश अपनेमात्रत कम ही मिलता है। इधर विस्तरेषणात्मक उपन्यासकार क्या को सीमित कर प्रत्येक घटना के साथ-साथ चित्रनमय घटनाचरण का सञ्जन करना बनता है। चित्रन के लिए एकान्त और अन्तर्मुखी धृति सुविधा जुटानेवाले शत्रु हैं। विस्तरेषणात्मक विधि के उपन्यास में नायक केवल एकान्तवास का अवसर ही नहीं पाते, अपितु उन क्षणों का सदुपयोग करके अपने अतीत, वर्तमान और भविष्य पर मनन भी करते हैं। चित्रन विस्तरेषण के लिए पर्याप्त सामग्री प्रस्तुत करता रहता है। युग का जितना दार्शनिक दृष्टिकोण विस्तरेषणात्मक विधि के उपन्यास में प्रतिफलित हुआ है, उसका किसी विधि में प्राप्य नहीं है। इसीलिए कहीं-कहीं विस्तरेषणात्मक प्रसंग एक और बौद्धिक अनुचितन में मगल रहन हैं, तो दूसरी ओर क्या में गत्यरोध उपस्थित कर देते हैं।

### शैली

विस्तरेषणात्मक शैली विधि के अन्तर्गत सबसे अधिक प्रथम आत्म-व्यात्मक शैली का प्राप्ति हुआ है। जैनेन्द्र, जोशी और अज्ञेय की प्रसिद्धात्मक वैश्लेषिक कृतियाँ इसी शैली में रची गई हैं। इस शैली में एक या दो पात्रों का मूल स्वयं पकड़कर दूसरा संचालित करते हैं। मानव मन की परिणमों को मानव स्वयं जिने स्पष्ट रूप में पहचान सकता है, अन्य प्राणी नहीं जान पाता। अतएव हम शैली को अमानवता का क्याकार मन-न्याय के सूक्ष्म रूप की अनुचित रूप में अभिव्यक्त कर सकता है। अन्य पुरुष शैली में निवर्तमाने क्याकार को सर्वत्र एक कल्पना करती पहचाने है, उसे पहले कल्पना द्वारा समुक्त पात्र के मन में प्रवेश करना होता है, फिर उसका उल्लेख करना होता है। अतः उसका नाव हुआ ही जाता है।

चित्रन भी उपन्यास में विस्तरेषण के घरातन पर रचे गए हैं उन सभी को आत्म-व्यात्मक शैली का आश्रय मिला है। आत्म-विश्लेषणा के मात्र की इसी शैली में पूरा शीघ्रता प्राप्त हो सकती है। तभी तो जो 'ते व' 'क्या' और 'मयासी' इस शैली में अवतरित हुए। कहानी कहना इस शैली के क्याकार का उद्देश्य भी नहीं होता। वह तो

वैयक्तिक पात्रों को लेकर चलता है। उनके अवचेतन स्तर की अवस्था का चित्रण करने के लिए जिन-जिन परिस्थितियों की आवश्यकता पड़ती है उन्हें कल्पना एवं अनुभूति के आधार पर निर्मित कर लेता है। इस शैली में कथा कहनेवाले पात्र घटनाओं में तारतम्य लाने के लिए उत्तरदायी नहीं होते। कथा अखण्ड रूप में चले या खण्डित हो जावे, इसकी कोई चिन्ता ही नहीं रहती; सबसे अधिक चिन्ता अवचेतन में कुण्डली मारकर बैठी हुई कुण्ठा के विश्लेषण की रहती है। साधारण से साधारण; तुच्छ से तुच्छ लगनेवाली बात की भी खोज-बीन की जाती है; इसके लिए भाषा में गति रहे या न रहे, इसकी चिन्ता कथाकार को नहीं होती। इस सम्बन्ध में संन्यासी का विवेचन करते हुए श्री यदुपति सहाय लिखते हैं—“जोशीजी की शैली अपनी शक्ति को चलती हुई, मुहावरेदार और लचीली भाषा में व्यक्त नहीं करती। इसके पहले कि वह अपने शिल्प की जादूगरी से हमें मुग्ध कर सकें, यह आवश्यक होता है कि विषय-वस्तु का स्तर कुछ ऊंचा उठाया जाए, उसे एक स्वप्निल उदारता प्रदान की जाए। फिर भी कहीं-कहीं इस उदात्तता के साथ भी, उनकी शैलीगत तन्मयता छूट जाती है जैसे कल्पना की इस कवि-सुलभ उड़ान के बीच उन्हें फिर वहीं कदमपूर्ण यथार्थ याद आ गया हो, और तब शैली के एकता भंग हो जाती है। इसका परिणाम कभी-कभी एक विचित्र भावात्मक स्खलन होता है, जो अखरता है। उदाहरणतः अत्यन्त गम्भीर और विपादपूर्ण स्थिति में भी जोशीजी अपने को लिखने से रोक नहीं पाते : “लाचार कफू की तरह मुह बनाकर वहीं बैठ गया।” या उसी प्रकार का एक दूसरा अत्यन्त गम्भीर और जबरदस्त भावात्मक तनाव का स्थल वह है जब नन्दकिशोर के बड़े भाई सहसा प्रयाग आ जाते हैं और उसकी समस्त प्रेम-लीला को छिन्न-भिन्न करके उसे घर चलने का आदेश देते हैं। सम्भवतः यह स्थल उपन्यास का चरमोत्कर्ष भी है। जोशीजी की लेखनी अपने पूरे प्रवाह और शक्ति के साथ स्थिति का चित्रण करती है। तभी सहसा हमें मिलता है “भैया इस बात से मेरी चिन्ता का जो तार वज्र रहा था वह टूट गया और एक नया तार पिन्न-पिन्न करने लगा।”<sup>११</sup>

शैली के क्षेत्र में इस प्रकार के दोष विश्लेषणात्मक शिल्प योजना के दोष माने जावेंगे। वास्तव में शैली तो साधन का भी साधन है। साध्य तो इसे मान ही नहीं सकते; साध्य तो कथा या जीवनगत स्थिति की व्याख्या ही रहती है। वर्णनात्मक शिल्प में कथा और विश्लेषणात्मक विधान में जीवनगत स्थिति ही साध्य होती है। साधन तो स्वयं शिल्प है और शैली शिल्प का भी साधन है। इस प्रकार किसी प्रकार के प्रवाह या अवरोध का कारण शैली इतनी नहीं है जितना कि शिल्प। वैश्लेषिक शिल्प में मनोवैज्ञानिक तथ्यों का स्पष्टीकरण ही मुख्य उद्देश्य रहता है, अतः कहीं-कहीं भाषा और शैली में अवरोध आ जाना स्वाभाविक माना जावेगा, किन्तु यही अवरोध यदि वर्णनात्मक शिल्प की रचनाओं में दिखाई पड़े तो दोष बन जावेगा; क्योंकि वर्णन के समय एक स्वाभाविक प्रवाह होता है। जिसे भाषा और शैली पूर्ण गति दिया करते हैं।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि को चार भागों में विभक्त किया जा सकता है—

१. मनोविज्ञान प्रधान विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि

२३. आलोचना उपन्यास विशेषांक—पृष्ठ १२२-२३



- २ दशम प्रधान विश्लेषणात्मक शिल्प विधि
- ३ चेतना प्रवाहवादी विश्लेषणात्मक शिल्प विधि
- ४ पूर्वदीप्ति शिल्प विधि (Flash back technique)

### मनोविज्ञान प्रधान वि लेपणात्मक शिल्प विधि

विदितपणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासा में मनाविज्ञान प्रधान विधि ही सर्वप्रथम प्रचलित है। इसमें मनस्त्व की प्रधानता होती है। वैयक्तिक चेतना और व्यक्तिगत प्रतिबिम्बों का अध्ययन इस विधि द्वारा अधिक सुगम हो गया है। ऐसा इसलिए हुआ है क्योंकि अब मन की स्वतंत्र सत्ता स्वीकार करके उसके तीन रूप (चेतन, अचेतन, अर्धचेतन) शत निष्पन्न हुए हैं। मन की स्वतंत्र सत्ता के पक्ष में इनाचड्र जॉर्जी द्वारा 'अंध और छाया' की भूमिका में दिए गए बर्णन का यह अंग प्रमाण होगा—“आधुनिक मनोविज्ञान ने अत्यन्त परिपुष्ट प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिया है कि मानव मन के भीतर की अनेक गहराइत में एक एसा गहन रहस्यमय अपार और अपरिमित जगत वर्तमान है जिसकी अपनी एक निजी स्वतंत्र सत्ता है। यह जगत किसी भी बाहरी—आर्थिक अथवा सामाजिक—अनुशासन से परिचालित नहीं होता।”

इस विधि का अपना तन पर उपन्यासकार असाधारण और अप्रसाधारण व्यक्तिक का अपनी कथा का नायक चुनता है फिर उसके अन्तरजीवन के दृढत्वों का वैज्ञानिक चित्रण करता है। इसमें बाह्य ज्ञान वक्त की घटनाओं का मूल भी अन्तर्चेतना की प्रक्रिया द्वारा प्रकाश में लाया जाता है। उदाहरण स्वरूप जॉर्जी की प्रसिद्ध रचना 'अंध और छाया' का हो सके। सारी कथा का मूल में काम ग्रन्थि है। यही पारमनाय के चेतन मन का विह्वल करती है। दुर्लभ प्रिय आग पिता पुत्र मरण हाता है और पारमनाय पिता का छोड़कर प्रतिभा की भावना लेकर चल पड़ता है। अपने अस्त-व्यस्त और उच्छ्वस्त जीवन में वह अपनी भाति परिचित है। वह डटकर स्वीकृति हरण करता है। कुमारियों की हाँ नहीं बगुन विवर्हिता का भी भ्रष्ट करना है। क्योंकि उसका अन्तर्मान कहता है कि यदि उसकी माँ कुलटा थी तो ममन्त स्त्री जगत् वदयावृत्ति अपनाए है। लेखक ने घटना वक्त का पारमनाय की अन्तर्चेतना के भाव भाष घुमाया है और पिता द्वारा उसकी मनोप्रतिबिम्बित जीवन को स्वस्थ पथ पर अग्रसर कराया है।

मनोविदितपणात्मक शिल्प विधि की रचनाओं में काम-अधिया के अतिरिक्त अन्य प्रकार की शक्तियों का भी महत्त्व होता है। मानसिक रागा के विदितपण कार्य को माय के अतिरिक्त उसके दानिष्या एडगर और युग ने आगे बढ़ाया है। उन्होंने फायड के कुछ मध्यम सवधी महत्त्वपूर्ण सिद्धान्तों का तीव्र विरोध करके अपने सिद्धान्तों की स्थापना की है। एडगर ने यह सिद्धान्त प्रतिपादित किया कि व्यक्ति की विविष्ट पार्श्वार्थिक या सामाजिक परिस्थितियाँ ही उसकी मानसिक स्थिति के लिए उत्तरदायी होती हैं। विविष्ट परिस्थितियाँ ही उसमें होना अथवा उच्चता की शक्ति उत्पन्न कर

देती हैं। इस हीनता की ग्रन्थि (Inferiorty complex) की कुछ मनोविश्लेषणात्मक विधि के उपन्यासों में काफी चर्चा रही है। जोशी कृत 'जहाज का पंछी', जैनेन्द्र रचित 'त्याग-पत्र' और अज्ञेय के 'शेखर : एक जीवनी' में इसके उदाहरण भरे पड़े हैं। हीनता का बोध होने पर हीनता जनित क्षति की पूर्ति के लिए चेतन मन जो कार्य करता है, वही इन उपन्यासों की कथा का आधार होता है। 'सुबह के भूले' में गिरिजा को जब हीन भावना की अनुभूति होती है, तभी उसके मन में मनोद्वन्द्व की एक वाढ़ सी आ जाती है। मनोविश्लेषणात्मक प्रक्रिया द्वारा ही वह आत्मपरिष्कार करती है।

युग का सिद्धान्त फ्रायड और एडलर दोनों से अलग प्रकार का है। युग ने अपने सिद्धान्त में वैयक्तिक अवचेतन के साथ-साथ सामूहिक अवचेतन का प्रश्न उठाया है। उसके मतानुसार अवचेतना की अन्धशक्तियों के संतुलन के लिए आध्यात्मिक शक्तियों को जगाने की आवश्यकता है। फ्रायड, एडलर और युग तीनों का लक्ष्य एक ही है, वह है—विश्लेषणात्मक विधि द्वारा अन्तश्चेतना की अन्ध शक्तियों में सन्तुलन उत्पन्न करना। इस कार्य को केवल पाश्चात्य मनोवैश्लेषिक ही नहीं कर रहे हैं, हमारे यहाँ भी यह कार्य सम्पन्न हुआ और जिस भव्यता के साथ हुआ उस पर प्रकाश डालते हुए श्री इलाचन्द्र जोशी लिखते हैं—“हमारे यहाँ के प्राचीन योगशास्त्री मनोवैज्ञानिक सत्य की जिस अतल गहराई तक पहुँच गए थे और जिस ऊँचाई तक उसे उठाने में समर्थ हुए थे, उसका क्षीण-तम आभास भी अभी तक पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक नहीं दे सका —

योगस्थः कुरु कर्माणि संगं त्यक्त्वा धनंजय

सिद्धयसिद्ध्यो समोभूत्वा समत्वं योग उच्यते ।”<sup>२५</sup>

### दर्शन प्रधान विश्लेषणात्मक शिल्प विधि

इस विधि के अनुसार कथानक और पात्रों को बौद्धिक प्रश्नों से आवृत्त करके विश्लेषणात्मक रूप में प्रस्तुत किया जाता है। जैनेन्द्र और अज्ञेय इस धारा के प्रतिनिधि उपन्यासकार हैं। जैनेन्द्र के 'परख', 'त्याग पत्र' और 'कल्याणी' विशिष्ट रूप से दार्शनिक प्रश्नों को लेकर चले हैं, जिसके कारण कहीं-कहीं तो कथा तत्त्व गँग हो गया है और उपन्यासों में दार्शनिकता की गन्ध आने लगती है। इस विषय में उपन्यास संबंधी जैनेन्द्र के विचार पठनीय हैं। परख की भूमिका में वे लिखते हैं—“उपन्यास में जैसी दुनिया है, वैसी ही चित्रित नहीं होती। दुनिया का कुछ उठा हुआ, उन्नत, कल्पित रूप चित्रित किया जाता है। वह उपन्यास किसी काम का नहीं जो इतिहास की तरह घटनाओं का बखान कर जाता है।... उपन्यास का काम है, कुछ आगे की, भविष्य की संभावनाओं की जरा भाँकी दिखाना और जो कुछ अब है, उसकी तह हमारे सामने खोलकर रख देना। उपन्यास एक नये, अजीब ही ढंग से रंगे और उपादेय जीवन का चित्र हमारे सामने रखता है। जीवन के साधारण कृत्य और उलझी गुथियों को सुलझाकर और खोल-खालकर रख देता है।”<sup>२६</sup>

२५. 'देखा-परखा' में संकलित 'मनोवैज्ञानिक विश्लेषण' नामक निबन्ध से उद्धृत—पृष्ठ ४३-४४

२६. 'परख' की भूमिका से अवतरित

जैनेन्द्र और अज्ञेय के उपन्यासों में बौद्धिक तत्त्व का अन्वेषण हुआ है। दार्शनिकता तो उनके एक एक कथानक में चित्र के भाग के समान गुम्फित रहती है। दार्शनिकता को प्रशंसा देने के निमित्त दो कथाकारों ने कहानी की बड़ियों को तोड़-मरोड़ डाला है। यही पाठकों का कल्पना का आश्रय लेकर कुछ अनुमान लगाने पड़ते हैं। अपने अपने उपन्यासों में जैनेन्द्र ने यह दार्शनिक विचार दिया है कि स्वप्न नाम जिन्दगी नहीं है। स्वप्न मृत्यु है। चेतना ही जीवन है आदि-आदि। बौद्धिक प्रश्नों से आवृत्त रचना 'परम' में बट्टी बट्टी है—

'लेकिन एक बात है। सोती हूँ तो आकाश गंगा को ऊपर खिलविलाने देखती हूँ। वह हम पर नीचे को देखती रहती है। हमारी जगत् की यह गंगा भी ऐसे ही ऊपर को देख देखकर बहती रहती और हमनी रहती है। मुझे लगता है कि वे दोनों गंगाएँ एक-दूसरे को देख-देखकर ही जीती हैं। इस सारे अनन्त गूँथ-किसी गणना में न आ सकने वाले आकाश का भेदकर इनकी हमें एक-दूसरे को परस्पर कुल-सोम दे जाती है। दोनों का मन एक है। नियम एक है। मालूम होता है, दोनों आपस में समझीने से इतनी दूर जा पड़ी हैं कि दोनों एक ही उद्देश्य का दो जगह पूरा करें। दूर हैं, फिर भी पास हैं। मलग हैं, फिर भी एक हैं। बिहारी बाबू क्या यह नहीं हो सकता—क्या हम भी दो ऐसे नहीं हो सकते? दूर फिर भी बिन्दुल पान।'"

चेतना प्रवाहवादी विनियोगात्मक शिल्प विधि

चेतना प्रवाहवादी विधि को अंग्रेजी में (Stream of Consciousness) कहते हैं। इस शब्द का प्रयोग सबसे पहले विलियम जेम्स ने किया था। उन्होंने अपनी पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ साइकॉलॉजी' (Principles of Psychology 1890) में लिखा है—  
"मस्तिष्क की प्रत्येक निश्चित मूर्ति उसमें स्वच्छन्दतापूर्वक प्रवाहित होनेवाले जल प्रवाह के रंग में डूबी रहती है। इस मूर्ति को साथकरा और महत्त्व प्रदान करने वाली वस्तु यही ज्योतिर्वचन या बहिर्य छायावेष्टित ज्योति है जो सरक्षक भाव में सदा उसे घेरे रखती है। चेतना अपने समस्त छोटे मोटे टुकड़ों में बंटकर उपस्थित नहीं होती, इसमें कहीं जोड़ नहीं, यह प्रवाहमयी होती है। इसे हमें चेतना के विचार का या आत्मनिष्ठ जीवन का प्रवाह ही कहना चाहिए।"'

२७ परख—पृष्ठ ७४

28 "Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. The significance, the value of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it. Consciousness does not appear to itself Chopped up in bits. It is nothing jointed. It flows. Let us call it the Stream of thought of Consciousness or subjective life."

"An Assessment of Twentieth Century Literature" p. ९९

अंग्रेजी साहित्य में इस धारा के प्रवर्तक वर्जिनिया वुल्फ, जेम्स ज्वाइस और डोरोथी रिचर्ड्सन हैं। हिन्दी के क्षेत्र में प्रभाकर माचवे रचित 'परन्तु' नामक उपन्यास ही इस धारा की प्रतिनिधि रचना है। आलोचना के क्षेत्र में इस शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम सिल्वेयर Miss Sinclair ने डोरोथी रिचर्ड्सन के उपन्यास पॉइन्टेड रूफ (1915) Pointed Roof का रिच्यु करते समय किया था। उन्होंने इसका प्रयोग उस नवीन विधि के अर्थ में किया है, जिसके द्वारा एक क्षण से दूसरे क्षण की ओर प्रवाहमान चेतना को अभिव्यक्त किया जा सके। इसमें कथाकार की ओर से कहीं भी विश्लेषण करने, टीका टिप्पणि करने या व्याख्या करने का प्रयत्न नहीं होता। उपन्यास के चरित्रों की बौद्धिक चेतना में हम प्रवेश कर जाते हैं—हम उन्हें भीतर से देखते हैं। इसमें भावों के स्वच्छन्द सम्मिलन (free association) की सुविधा रहती है। किसी भी चरित्र के मस्तिष्क में वर्तमान गृहीत विषय का सम्बन्ध अतीत जीवनगत स्मृतियों से जोड़ा जाता है।

### पूर्व-दीप्ति विश्लेषणात्मक-विधि (Flash-back Technique)

पूर्व-दीप्ति विधि विश्लेषणात्मक-विधि का ही एक नया रूप है। इसमें उपन्यास-कार कथा को पात्रों के मस्तिष्क में उठी हुई स्मृति लहरों के रूप में प्रस्तुत करता है। कथा आत्म-विश्लेषणात्मक शैली में प्रस्तुत की जाती है। उपन्यासकार वर्तमान से सम्बद्ध या उसे सार्थकता प्रदान करने वाली जीवन स्थिति को पात्रों के स्मृति खंडों के रूप में बिखेरता चलता है। पात्र कथा कहते-कहते अकस्मात् प्रसंग के सूत्र को किसी विगत घटना के सूत्र से जोड़ देते हैं, जिससे कथा की गति बनी रहती है।

पूर्वदीप्ति-विधि में मनोविज्ञान का समावेश एक आवश्यकता है। इस विधि के उपन्यास वास्तव में किसी मानसिक स्थिति के आधार पर खड़े होते हैं। कथानक का निर्माण वहिर्जगत की अपेक्षा अन्तर्जगत को दृष्टिगत रखकर किया जाता है। कथा का आरम्भ एक शब्द विशेष अथवा स्मृति विशेष पर आधारित होता है। स्मृति भी साधारण नहीं, अपितु असाधारण होती है जो प्रतिपल व्यक्तित्व विशेष के अन्तर्भूत को आन्दोलित करती रहती है। कथा का आरम्भ विश्लेषणात्मक प्रसंग के साथ-साथ होता है। इलाचन्द्र जोशी के प्रथम दो उपन्यासों की आरम्भिक पंक्तियाँ इस मत का प्रमाण हैं, जिन्हें उद्धृत किया जाता है—“घृणा! घृणा! मेरी सारी आत्मा आज घृणा के भाव से ओत-प्रोत है। मुझ हत्यारी नारी ने आज समस्त प्रकृति को, सारे विश्व को अपने अन्तस्तल की घृणा से लोप-पोतकर एकाकार कर दिया है। इस अनन्त सृष्टि का अस्तित्व ही आज मेरे लिए केवल घृणा को लेकर है। स्त्री का रूप देखते ही घृणा से मेरा खून खीलने लगता है; पुरुष की छाया से भी मेरा हृदय जर्जरित हो उठता है।... इस घृणामयी नारी की क्या गति होगी। किस विकराल अन्धकारमय, निविड़ अवसादमय गहन गह्वर की ओर इस क्रूरा, उत्तेजिता, हिंसामयी रमणी को तुम ढकेले लिए जाते हो! हे मेरे अदृश्य देवता! इस विपुल शून्य की अनन्त छाया में क्या कहीं भी मेरे लिए त्राण नहीं है।”

“ पर मैं पापी मनु मानवमय जीवन बिताने के बाद अन्त को जब भाग्य की विडम्बना से अकस्मान्त सयासी बत बैठा और दश-माना के बीर पुत्रों की प्रेरणा से लहर म आकर एक जोगीनी वनना देने के कारण जल के अन्दर डूब दिया गया, तो उस परास्त अवस्था में किसकी व्याकुल आत्मा का हाहाकार चटाना पर पछाड़ खानी हुई नरगिणी के गर्जित कदन के समान मेरे हृदय को हिलान लगा ? किसकी निपट निस्त-हावाम्बा की कल्पना म रह-रहकर पागला की तरह छटपटाने लगा । ”

इस स्मृतिपरक विनयपणात्मक प्रसंगों को पढ़ने ही पाठक की उत्सुकता जाग उठती है। उसकी उत्सुकता निवृत्ति हिन कथाकार पूर्व दीप्ति-विधि द्वारा कथा सूत्र को प्रधान पात्र के कर म मौप कर उसी के द्वारा उसके विगत जीवन का विश्लेषणात्मक अध्ययन प्रस्तुत करता है। इस विधि की एक विशेषता यह भी है कि यह अधिकतर वैयक्तिक तत्त्वों से परिपूर्ण कल्पनाशील मनोविश्लेषणात्मक प्रसंगों से अवतीर्ण होकर, पात्रसुखोदगारित आत्म कथा के रूप में प्रस्तुत होती है। आरम्भ सदैव वैचित्र्यपूर्ण दृश्य से कौतूहल वजन करने वाला होता है किन्तु कथा-कौतूहल शृंखला गौण हो जाना के कारण अपूरा रह जाता है। व्यक्ति विश्लेषण के वादुत्य और विचार चिंतन के आधिक्य के कारण रत्ना-सहा कौतूहल भी अनूत्त रह जाता है। इस विधि की रचनाओं में पात्रों का वनमान अतीत में सम्मिश्रित अनुभूतियों और घटनाओं के आधार पर होता है। अतः इसमें अतीत का महत्त्व अग्रगण्य रहता है।

### प्रतीकात्मक शिल्प विधि

प्रतीकात्मक शिल्प विधि के पीछे शब्द प्रतीक की अमोघ शक्ति है। जब किसी मनाद्वारा को अभिप्राय शक्ति द्वारा प्रस्तुत करना अवाछनीय प्रतीत होता है, तभी इसकी याचना की जाती है। प्रतीक योजना द्वारा वस्तु को अप्रत्यक्ष रूपकर केवल अभिभावक के माध्यम से पराप्त और अतीन्द्रियता की सीमा से खींचकर निकटस्थ में आया जाता है। प्रतीक हमारे विभिन्न अनुभवों में युक्त होने के कारण अदृश्य, अगोचर और निराल गूढ मनाभावों को भी साकार, मूर्त रूप देते हैं। आदि ज्ञान में ही प्रतीक प्रमाण होते रहे हैं, किन्तु ये अधिकतर कविता और नाटक के क्षेत्र में ही हुए हैं। नाथ पंथियों, सिद्ध योगियों, बखीर और जयसी आदि न अपन-अपन काल में प्रतीक का यथेष्ट प्रयोग किया है। यूरोपीय प्रतीकवाद का जन्म उन्नीसवीं शताब्दी में फ्रांस में हुआ था। बर्लेन, रिम्बा, मलाय और मेटर्लिक प्रतीक आदी ज्ञान में अग्र स्थान रखते हैं। प्रतीकवाद फ्रांस में जोंरा के प्रवृत्तवाद के प्रति प्रतिक्रिया रूप में सामने आया। इस मवय में आलोचक गिबर्नार्नसह चीटान लिखते हैं—“प्रतीकवादियों ने साहित्य या कला में प्रवृत्तवाद और रूपगत अद्विष्टा के विरुद्ध विद्रोह करके प्रतीक के माध्यम से भावों, विचारों और मन स्थितियों को अविश्वयित करने पर आरंभ दिया और इसके लिए बात भीषे न कहकर साविक भाषा में व्यक्त करने की प्रथा भी अपनाई।” चीटान जी का यह कथन सत्यपरक है।

३० सयासी—पृष्ठ १

३१ आलोचना के सिद्धान्त—पृष्ठ १४७-१४८

प्रतीक-विधि में बात सीधी नहीं कही जाती, कुछ प्रतीकों का सहारा लेना पड़ता है। अमूर्त को प्रकट करने के लिए रूपों की सृष्टि करनी होती है। सांप शब्द का प्रयोग दुष्टता, कपट, और मायावी रूप में होता है। 'चांदनी के खण्डहर' आशाओं, कल्पनाओं और स्वर्णिम स्वप्नों के लुट जाने की ओर संकेत करते हैं। अनेक बार सांकेतिकता, अस्पष्टता और दुरूहता का स्थान ग्रहण कर लेती है, वहीं कृत्रिमता का आभास होने लगता है, किन्तु वास्तव में ऐसी बात नहीं है। प्रतीकों को समझने के लिए पर्याप्त बोद्धिकता का होना नितान्त आवश्यक है। इसके बिना प्रतीक-विधि का न तो प्रयोग ही सम्भव है और न ही पाठक के लिए मूर्त विम्बों को ग्रहण करना सहज कार्य है। प्रतीक योजना पर अन्य मात्रा में स्पष्टता का अभियोग भी लगाया गया है और इसे स्वाभाविक जताया गया है। एक आलोचक लिखते हैं—“प्रतीकों में सूक्ष्म निर्देशन की जो शक्ति होती है उसकी कोई सीमा नहीं। किसी निर्देश से उसका कार्यकारण संबंध नहीं है, अतः प्रतीकात्मक कथन में संकेतात्मकता के बाहुल्य के साथ-साथ सामान्य जनों के लिए अस्पष्टता की प्रतीति भी स्वाभाविक है।”<sup>३१</sup>

प्रतीकात्मक शिल्प-विधि एक ऐसी प्रक्रिया है जिसे उपन्यासकारों ने अपने भावों और विचारों की अधिकतम अभिव्यक्ति के माध्यम रूप में ग्रहण किया है। भावों और विचारों की ऊहा-पोहा में न उलझकर ये उपन्यासकार मानसिक स्तर को साधारण से कुछ ऊंचा कर एकाग्रचित होकर अपने अनुभवों को भिन्न-भिन्न संकेतों के द्वारा अभिव्यक्ति देते हैं। प्रबल वेगयुक्त भावधारा साधारण भाषा और शैली की अपेक्षा न रखकर रूपों और प्रतीकों की बाट जोहती है, रूपक और प्रतीक में भी एक अन्तर है। रूपक का प्रयोग केवल अस्तुत वस्तु अथवा अर्थ का आरोप करके भाव अभिव्यक्ति पाता है, जबकि प्रतीक अस्तुत वस्तु और अर्थ को सांकेतिक भाषा में शब्दबद्ध कर देने वाला विधान है। पश्चिम के प्रसिद्ध प्रतीकवादी मलार्मे ऐन्द्रिता को प्रमुख मानकर इन्द्रिय चेतना के प्रबल समर्थक बने। उन्होंने इन्द्रियजनित रोमांच को संकेतों द्वारा व्यक्त किया। इधर हिन्दी के प्रतीकवादी उपन्यासकारों ने जीवन का मूल्यांकन ही प्रतीकात्मक-विधि से किया है। उन्होंने मनुष्य को दीखने वाले स्वप्नों में प्रतीक खोज निकाले हैं। उन्होंने छाया का पीछा किया है और उसे भाषा दी है, चांदनी से बातें की हैं और मूर्त में से अमूर्त को लाकर पाठक के सम्मुख प्रस्तुत किया है। मध्यवर्ग की आवश्यकताओं को, मान्यताओं और रुढ़ियों को प्रतीकात्मक-विधि के उपन्यास साहित्य ने स्पष्ट रूप में लाकर हमारे बीच रख दिया है। 'वृद्ध और समुद्र' में व्यक्ति और समाज की रूपरेखा खींची है। 'नदी के द्वीप' में व्यक्ति की विश्व और समाजगत क्षुद्रता प्रकट की है। इस विधि के उपन्यास में विषय, वस्तु-विन्यास, व्यक्ति, वाणी, वातावरण, विचार सब प्रतीक के आश्रयी बनकर अभिव्यक्त होते हैं।

### नाटकीय शिल्प-विधि

परिस्थिति, घटना और चरित्र का एक दूसरे के संघात में उद्घाटन करने वाले उपन्यास अभिनयात्मक अथवा नाटकीय शिल्प विधान के अन्तर्गत आते हैं। संख्या की

दृष्टि में इनका स्थान गाथा है किन्तु प्रभाव और महत्त्व की तुलना पर ये अग्रणी हैं। इस विधि के उपयोग में जो आकर्षण गति है, वह अत्यंत प्रकार के उपयोग में नहीं अधिक है। इन्हें पढ़ने समय पाठक का ध्यान प्रत्येक परिस्थिति और पात्र की आगे समाहित रहना है वह क्षण भर के लिए भी किसी घटना या पात्र को विस्मृत नहीं कर सकता बल्कि इस शिल्प विधि के अनुसार कथावस्तु और काय व्यापार में अद्भुत समन्वय दृष्टा करता है। मैं इस संबंध में अंग्रेजी के प्रसिद्ध लेखक एडविन मयूर के मत में पूर्णतया सहमत हूँ। अपने निबंध 'नाटकीय उपयोग' में उन्होंने लिखा है—

“पात्र कथानक का भाग नहीं है, न ही वस्तु चरित्रों के चारों ओर घूमने वाली चीज है। उनके विपरीत होना अविभाज्य रूप में सुम्पित होत है। चरित्र विषयक विचारणा ही कथा-व्यापार की निष्ठा है और बदले में क्रियाएँ ही चरित्रों का तीव्रता के साथ परिचित करती हैं और हम प्रकार सभी तरह अतिप्रपञ्च की ओर अग्रसर होते हैं।”

अंग्रेजीचरण कथा कृति 'चित्ररत्न तथा बुद्धावनाना कर्मा रचित 'भूतनयनी' इस तुलना पर पूरे उत्तरे हैं। उन उपयोग के कथानक और चरित्र चित्रण में अद्भुत समन्वय है। कथा का विकास नाटकीय-विधि के साथ दृष्टा है। एक एक घटना पूरी तरह चरित्र का प्रभावित करती चलती है और प्रत्येक चरित्र मनुष्यों की योजना में गत्यात्मक पाग देता है। अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक बौच के मतानुसार नाटकीय उपयोग का शास्त्रीय उदाहरण मिलना कठिन है। उनकी दृष्टि में Schnitzler's रचित "Frau Elise" इस विधि का उत्तम उदाहरण है। वैसे वास्तविक, हास्यवादी टॉल्स्टाय और थॉकरे के कुछ उपयोग भी इस विधि अनुसार रहे गए हैं। हिन्दी में इस विधि की अपनाना वान कथाकार चार-पाँच ही हैं।

### समन्वित शिल्प विधि

समन्वित शिल्प विधि प्रधानतया यथाथ जीवन चित्रण को समग्र रूप में प्रस्तुत करने के निमित्त प्रयोग में आया है। स्थानीय, मानवीय और सामयिक परिस्थितियों के विस्तृत विवरण संयोजित करने के लिए वणतात्मक और व्यक्ति की यथाथ स्थिति का विस्तरेण प्रस्तुत करने के लिए विश्लेषणात्मक, और निम्न कोटि के लक्ष्य, स्वार्थ तथा विरोधा का सांकेतिक रूप देने के लिए प्रतीकात्मक, परिस्थिति, घटना और चरित्र में

33 'The characters are not part of the machinery of the plot nor the plot merely a rough frame work round the characters. On the contrary both are inseparably knit together. The given qualities of the characters determine the action, and the action in turn progressively changes the characters and thus everything is borne forwards an end'

प्रभावात्मक सामंजस्य ले आने के लिए नाटकीय शिल्प-विधियों का मिश्रण हो जाने पर समन्वित शिल्प-विधि का अभ्युदय होता है। इस विधि में यह आवश्यक नहीं कि अवश्य ही चारों शिल्प-विधियों का समन्वय हो। एक से अधिक शिल्प-विधियों का सम्मिलित प्रयोग रचना को समन्वित शिल्प प्रदान कर देता है। इस विधि के लेखक को शिल्प और कला के प्रति अधिक सजग और सचेष्ट रहना पड़ता है।

प्रस्तुत विधि के अनुसार मूल विषय विश्लेषणोन्मुख होता है। वस्तु-विन्यास का गठन साधारणतया वर्णनात्मक-विधि के आधार पर संयोजित होता है। जब कथाकार पात्र के विषय में बोलने लगता है, तब वह वर्णनात्मक शिल्प का प्रयोग करता है। आत्म-केन्द्रित, अन्तर्मुखी, आत्मविश्लेषक पात्र विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा चित्रित होते हैं। इस विधि की रचना में समाज के फोटोग्राफिक चित्रण भी संभव हो गए हैं। कुछ प्रतीकों की योजना करके सामाजिक चेतना की गहराइयों और वैयक्तिक अचेतन मन की ग्रन्थियों को सम्बद्ध और असम्बद्ध मूर्तिविधानों, रेखाचित्रों और संकेतों तथा रूपकों द्वारा रूपायत कर दिया जाता है। इस विधि की रचना में बाह्य घटनाओं का वर्णन तीव्र, प्रवाहमान रूप में और आन्तरिक स्थितियों का विश्लेषण सूक्ष्म रूप में संयोजित होता है। उपन्यास में वर्णित घटनाएं, उपकथाएं तथा भाषण आदि जितने व्यापक होते हैं, विषय का विश्लेषण उतना ही गहन, तीक्ष्ण तथा सूक्ष्म होता है। कोई भी सामाजिक क्रिया, राजनैतिक घटना, धार्मिक परम्परा और आर्थिक समस्या इस शिल्प के उपन्यास में विस्तृत तथा सफल वर्णन पाती है, साथ ही प्रभाव का प्रखर विश्लेषण भी लेकर अग्रसर होती है।

टाइप, वैयक्तिक और प्रतीक तीन प्रकार के चरित्रों का समन्वय इस विधि की रचनाओं में हुआ है। 'बूढ़ और समुद्र' तथा 'चलते चलते' इसके ज्वलन्त उदाहरण हैं, जिनका विस्तृत विवेचन आगे किया जाएगा। इस विधि की रचनाओं में व्यापकता और गहनता, सूक्ष्मता और साकेतिकता एक साथ उपलब्ध हुई हैं। समाज का व्यापक रूप टाइप चरित्रों द्वारा, उसका गहन अध्ययन वैयक्तिक पात्रों द्वारा और सांकेतिक स्वरूप प्रतीक चरित्रों द्वारा उद्घाटित हुआ है। इस विधि की रचनाओं को पढ़कर पता चलता है कि केवल समाज और राष्ट्र की बाह्य परिस्थितियां ही व्यक्ति का व्यक्तित्व नहीं बनाती अपितु उसकी मनःस्थिति, उसके संसर्ग में आने वालों की अचेतनावस्था, उसकी पाठकीय पुस्तकावली की सामग्री और उसके स्वप्न भी उसके मूर्त और अमूर्त वैयक्तित्व के खण्डा हैं। घटनाओं की व्यापकता, पात्रों की सघनता, संवेगों की स्पन्दनता और विचारों की प्रौढ़ता भी इस शिल्प की परिधि में आ जाते हैं।

हिन्दी उपन्यास के इस शिल्प ने संवेगों (Emotions) को तेजस्विता के साथ-साथ एक दिशा भी दी है। वास्तव में संवेगों की शक्ति अक्षुण्ण होती है और यह व्यक्ति, समाज और राष्ट्र का संचालन तक करती है। इसके द्वारा ही किसी व्यक्ति या समाज के मानसिक स्वास्थ्य और बौद्धिक स्तर का अनुमान लगाया जा सकता है। संवेगों के दमन स्वरूप उत्पन्न ग्रन्थियों का विश्लेषण और सामाजिक व्यवहार की चर्चा इस विधि की रचनाओं में खुलकर हुई है, संवेगों के संतुलन पर समाज कल्याण की बात भी इसके अन्तर्गत



रचनाश्री म आ गइ है, वास्तव म समन्वयवाद अपने आप म एर निगरी हुई प्रवृत्ति है, इसके आधार पर समन्वित गिर्य-विधि भी एक उपादेश दिया है जो परस्पर विरोधी अपूर्ण, अधूर और खण्ड मया का एक सीमा म मिश्रित करके सहजता ही नहीं देनी अपितु उन्हें साहित्य के प्रगमन पथ पर अग्रसर भी करनी हैं।

हिन्दी उपन्यास गिर्य का यह वर्गीकरण निश्चयात्मक, वैज्ञानिक और साध पूर ता है, किन्तु हम अन्तिम नहीं कहा जा सकता, तथ्य तो यह है कि गिर्य सदैव प्रयोग प्रवृत्ति म रहता है। जैसे-जैसे साहित्यिक रचनाश्री का विकास होता है, वैसे ही गिर्य भी प्रवृत्ति की ओर अग्रसर होता है। गिर्य को साहित्य के साध सम्बद्ध करके हम वर्गीकरण का अपने अन्वय म निष्पादित किया जाता है।



## तीसरा अध्याय

# वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास

‘परीक्षा गुरु’ से प्रारम्भ होकर ‘दवदवा’ तक हिन्दी उपन्यास में शिल्प की परिपक्वता के लिए आवश्यक प्रयत्न हुए हैं। अपने प्रारम्भिक रूप में शिल्प वर्णन की सच्चाई और विवरणों की यथातथ्यता की ओर झुका। व्यक्ति, समाज, धर्म, राजनीति और आर्थिक विषयों को वर्णनात्मक शिल्प-विधि में मुखरित करने और इसे सशक्त रूप प्रदान करने वाले प्रथम सफल कथाकार प्रेमचन्द हैं। वे उपन्यास को अनगढ़ तिलस्म, जासूसी उछल-कूद और भावलोक की रंगीली दुनिया से खींचकर यथार्थ परिस्थितियों और चेतन मन की व्यापक भावनाओं के घरातल पर ले आए। इन्होंने इसे व्यवस्थित रूपाकार (form) और वर्णनात्मक शिल्प (Descriptive Technique) प्रदान किया। इस संबंध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का यह कथन पर्याप्त है—“इस तृतीय उत्थान का प्रारम्भ होते-होते हमारे हिन्दी साहित्य में उपन्यास का यह पूर्ण विकसित और परिष्कृत स्वरूप लेकर स्वर्गीय प्रेमचन्द आए। द्वितीय उत्थान के मौलिक उपन्यासकारों में शील वैचित्र्य की उद्भावना नहीं के बराबर थी। प्रेमचन्दजी के ही कुछ पात्रों में ऐसे स्वाभाविक ढांचे की व्यक्तिगत विशेषताएं मिलने लगीं।”

प्रेमचन्द का ध्यान समाज के निम्न और मध्य श्रेणी के जीवन की ओर गया। इन्होंने इन श्रेणियों के गृहस्थों तथा भारतीय कृषक और मजदूरों की सिसकियों को वर्णनात्मक शिल्प-विधि के द्वारा अंकित किया। इस शिल्प को अपनाने वाला कथाकार लक्ष्योन्मुखी रहता है, वह अपनी अनुभूतियों, भावनाओं और सिद्धान्तों को सूत्र रूप में न रखकर प्रत्यक्ष व्याख्या और विवरण रूप में प्रस्तुत करता है, इस संबंध में प्रेमचन्द ने स्वयं लिखा है—“अब साहित्य केवल मन बहलाव की चीज नहीं है। मनोरंजन के सिवा उसका और भी कुछ उद्देश्य है, अब वह केवल नायक-नायिका के संयोग-वियोग की कहानी नहीं सुनाता, किन्तु जीवन की समस्याओं पर भी विचार करता है। और उन्हें हल करता है।” कथाकार के इन विचारों को पढ़कर यह सिद्ध होता है कि शिल्प विधा ही नहीं है, उद्देश्य भी है, इसीलिए इन्होंने उद्देश्यनिष्ठ शिल्प का संगठन किया। वे लिखते हैं—“उपन्यास में वही घटनाएं, वही विचार लाना चाहिए जिससे कथा का माधुर्य बढ़ जाए, प्लॉट के विकास

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास —छठा संस्करण—पृष्ठ ३३८-३६

२. कुछ विचार—पृष्ठ ८

म सहायक हा, या चित्रों के गुण मनामादी का प्रदर्शन करता हो ।<sup>१</sup>

किंतु उनके उपन्यास की प्रत्येक पहना पाट के विभाग में इतना सहयोग नहीं देती जितना उनके सामाजिक आदर्शों की पूर्ति में साथ देनी है। लोक मंगल की भावना से अभिभूत होकर प्रेमचंद शोषित वर्ग का साथ देने लगते हैं, जिसके परिणाम स्वरूप क्या पीछे हट जाती है और उद्देश्य आगे आ जाता है। इसे आप साहित्यकार का दायित्व समझते हुए लिखते हैं—“जा दलित है, पीछित है, वंचित है—चाह वह व्यक्ति हो, या समूह, उसकी हिमायत और वकालत करना उसका पत्र है। उसकी घदाता समाज है, इसी घदालत के सामने वह अपना दुष्गामा पंग करना है और उसकी पाय-वृत्ति तथा मोन्द्य वृत्ति को जागृत करके अपना यत्न समझा है।” प्रेमचंद का संपूर्ण साहित्य इस सिद्धान्त का प्रमाण है। यहां हम एक उदाहरण देने हैं। ‘रंगभूमि’ में जब राजा महेंद्र कुमार का छ भाग का कारावास देने है, तब वह पचापन के सम्मुख अपना दुखड़ा रोकर उसे अपने पंग में कर लेता है। यह दुःख प्रेमचंद के जनवादी आदर्शों का प्रतीक है, क्या शिल्प की बाहक नहीं। वे चाहते भी यही थे कि उनके उपन्यास व्यक्ति, घम, समाज, नीति और देश के हित का माध्यम बने। ‘बला कला के लिए’ के सिद्धान्त को अपने युग के लिए प्रामाणिक मानते हुए आप लिखते हैं—“साहित्य का सबसे ऊँचा आदर्श यह है कि उसकी रचना केवल कला की पूर्ति के लिए की जाए। ‘बला के लिए कला’ के सिद्धान्त पर किसी को धारणा नहीं हो सकती पर ‘बला के लिए कला’ का समय वह होता है, जब देश सम्पन्न और सुखी हो। जब हम देखते हैं कि हम भाति भाति के राजनीतिक और सामाजिक बंधना में जकड़े हुए हैं, जिधर निगाह उठती है, दुख और दरिद्रता के भीषण दृश्य दिखाई देते हैं, विपत्ति का बहण ज्वरन सुनाई देता है, तो कैसे संभव है कि किसी विचारशील प्राणी का हृदय दहल न उठे ? हा, उपन्यासकार को इसका अवलोकन अवश्य करना चाहिए कि उसके विचार परोक्ष रूप से व्यक्ति हा, उपन्यास की स्वाभाविकता में उस विचार का समावेश से कोई विघ्न न पड़न पाए, अथवा उपन्यास नीरस हो जाएगा।”<sup>२</sup>

नैतिकीन परिस्थितियाँ और विचारों का प्रभाव उनके वस्तु विन्यास तथा पात्रों द्वारा पर ही पड़ा है। भारतीय दासता और शोषण की कहानी इनकी कृतियों में सुवर्णित हो उठी है। प्रेमचंद की उपन्यासकला का सामाजिक ध्येय—‘पाय, समता और नीति के आदर्शों में प्रगति रहा है। प्रत्येक उपन्यास में एक न एक सामाजिक ध्येय परिलक्षित होता है। ‘सवामदन’ में वेदव्या-जीवन की समस्या के साथ-साथ मध्यवर्ग की अर्थ समस्याएँ (उनके नैतिक विचार, सामाजिक दायित्व, वैयक्तिक साहस) भी चित्रित की गई हैं। सुमन, मदन और पद्मिनी मध्य वर्ग के प्राणी हैं। पद्मिनी में इतना नैतिक साहस भी नहीं रह गया है कि सेवामदन में जाकर सुमन में वातचीत भी कर सकें। वे सुमन के हिलपी अवश्य बने रहते हैं। इस दृष्टि से प्रेमचंद ने पात्रों के आदर्शों, सिद्धान्तों और व्यवहारिक

१ कुछ विचार—पृष्ठ ५१

४ वही—पृष्ठ ६

५ वही—पृष्ठ ४१, ४२, ४३

कार्यों की असंगति का चित्र अंकित किया है किन्तु मूल उद्देश्य सुमन के चरित्र का सुधार और एक आश्रम की स्थापना की है।

‘सेवासदन’ की भांति ‘प्रेमाश्रम’ में भी एक आदर्श का पीछा किया गया है। यहां एक आदर्श ग्राम (लखनपुर) की स्थापना की गई है। शोषित वर्ग किसान की यथार्थवादी समस्या कृषक-भूपति संबंध समस्या का आदर्शवादी हल प्रस्तुत किया गया है। यह प्रेमचन्द के ध्येयवाद का प्रतीक है। यहां भी अनेक चरित्र कथाकार के आग्रह से हृदय परिवर्तन करते हैं, निजी इच्छाओं के कारण नहीं। ईजाज हुसेन सरीखा पाखण्डी, इफानअली जैसा लोभी और प्रियनाथ सम सरकारी पिटू—एक ही दिन में प्रेमशंकर की सद्वृत्तियों से प्रभावित होकर अपनी दुष्कृतियां छोड़ सेवाधर्मी बन बैठते हैं। अनेक हत्याएं दिखाई गई हैं जो उद्देश्य पूर्ति के लिए ही सहायक होती हैं, शिल्पगत गठन की दृष्टि से दोषपूर्ण हैं। अपनी दूसरी रचना ‘निर्मला’ में भी कथाकार ने अपने आदर्शवाद की पूरी-पूरी रक्षा की है। अनमेल विवाह द्वारा वशीभूत निर्मला मूक भाव से समस्त अत्याचारों को सहते हुए भी घुटनपूर्ण वातावरण में दम तोड़ देती है। उसकी मृत्यु समाज के लिए एक व्यापक संदेश छोड़ जाती है।

‘रंगभूमि’ प्रेमचन्द की औपन्यासिक कला का प्रगति सूचक ग्रन्थ है। इसमें विद्यमान शोषक-शोषित संघर्ष को तीन कथाओं द्वारा चित्रित किया गया है, किन्तु इस संघर्ष में भी एक आदर्श का आश्रय लिया गया है। संघर्ष का मूल केन्द्र सूरदास है। वह अनेक अवसरों पर अपने आदर्शों का प्रचार करता है। प्रेमचन्द ने अनेक स्थलों पर उसके मुख से कहलवाया है—“हार-जीत तो जिदगी के साथ लगी हुई है, कभी जीतूंगा, तो कभी हारूंगा, इसकी चिन्ता ही क्या ? अभी कल बड़े-बड़ों से जीता था, आज जीत में भी हार गया। यह तो खेल में हुआ ही करता है।”<sup>१६</sup> इस प्रकार ‘रंगभूमि’ में कथाकार जीवन को सहज, सरल और क्रीड़ाभय रूप में स्वीकार करने का उपदेश देता रहता है और उसका आदर्शवाद अपनी चरम सीमा को छू लेता है। यहां औद्योगीकरण को नैतिक पतन के लिए जिम्मेवार ठहराया गया है और उसका भ्रष्टाचार विरोध किया गया है। ‘रंगभूमि’ में कथाकार ने अपने जीवन की समग्र अनुभूति और दृष्टिकोण को प्रतिष्ठापित करने की पूरी चेष्टा की है। ‘गवन’ में सामाजिक उद्देश्य और औपन्यासिक शिल्प में संतुलन रखा गया है।

‘गोदान’ में प्रेमचन्द ने अपने व्यापक दृष्टिकोण का पूरा परिचय दे दिया है। इसमें राजनीति, समाजनीति, नैतिकता, दर्शन तथा अन्य मानव कर्मों के विभिन्न पहलुओं का यथार्थवादी चिन्तन प्रस्तुत किया गया है। इस दृष्टि से यह प्रेमचन्द के अन्य उपन्यासों से एक भिन्नता रखता है। इसमें तत्कालीन भूमिपति और किसान का प्रश्न, उद्योगपति और विद्रुत मण्डली के सामाजिक प्रश्न और मान्यताएं यथार्थ रूप में प्रस्फुटित हुई हैं। यह एक शिल्पगत परिवर्तन है। उद्देश्य का उदात्तीकरण (Sublimation) है। मेहता-मालती प्रणय को लेकर एक प्रश्न उठाया जा सकता है—वह उनका अयथार्थवादी जीवन

चिन्तित। मरे मन में बहुतों मानवी प्रणय की वैज्ञानिक जीवन में परिणाम न होने की बात एक बोद्धिक स्थिति है न कि सामाजिक अदृष्टान्त, जिसका दाना ने ही प्रगल्भ बदल स्वीकार किया है।

उद्देश्य अभिमत होने का कारण प्रेमचन्द का पूर्ववर्ती उपन्यास साहित्य, कला और गिन्या की दृष्टि में वह खोखला प्राप्त नहीं कर पाया जा हमें 'मादास' में उपलब्ध होता है या एक मोक्ष में 'गमन' में दर्शित होने वाला है। उनके साहित्य पर आर्थिक विषमता तथा सामाजिक प्रगमनता वृत्ति का विशेष प्रभाव रहा है किन्तु यह साहित्य अधिकतर मानविक कुण्ठाओं में भुक्त रहा। क्योंकि आप पहले समाज गुणार्थ के लिए बनाकर, इसी लिए आपकी कला आपने सामाजिक उद्देश्य की दृष्टि है जिसके द्वारा अन्तिम में अधिक प्रगति के लिए म आर्थिक बलवान्ता का काम ही इष्टतम रम्य गर्ह है। एक प्रवृत्ति के कारण ही १० गमन के गुण न भी आप पर क्षाण्यता किया है। व निम्न है—“उनमें भी जगत् गन्तव्योक्ति उद्धार या समाज गुणार्थ का जगत् गुण स्पष्ट हो गया है वह उपन्यासकार का रूप दिखा गया है और प्रचारक (propagandist) का रूप उभर गया है।”

प्रेमचन्द पूर्ववर्ती उपन्यास साहित्य अद्भुत बाल्यनिक और भावप्रधान था। वह सत्य है कि उसकी बार्द निराला प्रणाली या रूपरेखा निराला नहीं हुई थी, केवल प्रयोग ही रहे थे। उन्मादना प्रयोग 'पगोभा गुप्त' के रूप में हमारे सामने आया। इसके निवेदन में प्रेमचन्द ने बताया कि अन्तिम भाग में नई चीज की प्रगल्भ होगी। वह इस 'तावत्' कहकर पुकारता है। इनके पदवाच्य दृष्टिकोण में रात्री आण, भापालराम गहमरी आण और हम एगारी, निनिम्नी तथा जासूमी उपन्यास देखने को मिले, किन्तु ये सब बलिष्ठापूर्ण, सत्यमयीपूर्ण घटनाओं की योजना ही जुटाने रहे, कोई शिल्पगत प्रयत्न ही नहीं कर पाए। इसी कारण प्रेमचन्द को कोई सम्मारा नहीं मिली। उन्मादना शिल्प स्वयं संयोग बनना पड़ा। नतीजा होने पर भी एक बात स्पष्ट है—वह है प्रेमचन्द पूर्ववर्ती उपन्यासकारों का प्रेमचन्द पर प्रभाव। इनके पूर्ववर्ती उपन्यासकारों में चमत्कार बाबुष आण था। प्रेमचन्द ने अपनी निरालास्था में दत्तकी नेशन रात्री, भापालराम गहमरी आदि दत्तका के उपन्यास बड़े गौरव से पढ़े थे और उन्मादना के प्रभाव स्वरूप दत्तका कथा शिल्प विकसित हुआ। उनके वस्तु विधान के अन्तर्गत वृत्तिप्रणय की वृत्तिकायक घटनाएँ, प्रतिनाटकीय प्रयोग, अस्वाभाविक आभासपूर्ण, धम्मभक्त परिस्थितियाँ पूर्ववर्ती प्रभाव के परिचायक हैं। प्रेमचन्द युगीन परम्परागत शिल्पी उपन्यासकारों पर भी यही प्रभाव बना रहा। वे उन्मादना प्रवाह में बहने लगे। प्रेमचन्द ने अपने पूर्ववर्ती प्रभाव का निराकरण कर अपने शिल्प विधान के अन्तर्गत पात्रों के चरित्र चित्रण और विचारों को भी प्रतिष्ठित किया जिसका विवेचन आगे किया गया है।

मरी मारेरी, रेण्ड, डिकेस, यँकर, गोल्डमरी, टाल्स्टाय, तुगलक तथा मार्क्स के उपन्यास साहित्य का विशेष अध्ययन करने के कारण पश्चिमी उपन्यास की गिन्या

विधि से भी प्रेमचन्द का कुछ परिचय हो चुका था। रूसी उपन्यासकार टॉल्स्टाय से आप्रभावित हुए। इनकी रचनाओं पर यह प्रभाव स्पष्ट दृष्टिगोचर यह होता है। इसी कारण आपके उपन्यास बहिर्मुखी हैं। इनमें वर्णित दृश्य समाजोन्मुखी हैं। प्रेमचन्द संघर्ष को कभी भी दो व्यक्तियों तक सीमित नहीं रखते। 'रंगभूमि' में सोफिया और उसकी मा के बीच आरम्भ किया गया संघर्ष धीरे-धीरे राजा महेन्द्रकुमार, इन्दु आदि अन्य पात्रों और गोपक समाज के प्रतिनिधि क्लार्क को अपनी लपेट में ले आता है। सूरदास का व्यक्तिपरक संघर्ष दीन दुखियों और ग्राम के असहाय वर्ग को वर्गगत संघर्ष का रूप धारण कर लेता है। 'गवन' की कथा जालपा-रमा के छोटे से परिवार के रूप में आरम्भ होती है किन्तु उपन्यास के मध्य में यही कलकत्ता की विशाल नगरी और पुलिस की धावली की लम्बी और व्यापक कथा का आकार अपना लेती है। 'गोदान' की कथा एक किसान की ही कथा नहीं है, अखिल भारतीय शोषित वर्ग की कथा है। व्यापक समाज और दूरवर्ती स्थलों की सुदृढ़ पकड़ प्रेमचन्द के 'शिल्प विधान' की अभूतपूर्व योजना है जो पाश्चात्य उपन्यास के गम्भीर अध्ययन का प्रमाण है।

प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों के रूप निर्माण (Form Construction) तथा कला स्थायित्व में पाश्चात्य उपन्यास के प्रभाव को ग्रहण किया है जिसके फलस्वरूप इन्होंने उपन्यास में कल्पना कम और सत्य अधिक अनुपात में ग्रहण किया। व्यक्ति का मूल्यांकन और परिस्थितियों के साथ उसका तादात्म्य पश्चिमी उपन्यास की ही देन है जिसको प्रेमचन्द ने अधुण रूप में ग्रहण किया है। आपके मतानुसार उपन्यास को मानव चरित्र से अलग नहीं किया जा सकता। इस विषय में जोला लिखते हैं—“एक स्वभाव विशेष के माध्यम से देखा हुआ जीवन कोण।” —इस दृष्टि से चरित्र-चित्रण औपन्यासिक शिल्प का एक अविभाज्य अंग है। जिसे प्रेमचन्द तथा प्रेमचन्दोत्तरी उपन्यासकारों ने उपन्यास-शिल्प का अनिवार्य अंग माना है।

वैयक्तिक और सामाजिक बौद्धिक चेतना सजीव पात्रों के माध्यम से उपन्यासों में चमत्कृत हो उठती है। प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों में ऐसे पात्रों का निर्माण किया है जो सामयिक भारतीय समाज एवं जीवन दर्शन के बाहक हैं। ये पात्र कम कहते हैं, अधिक सुनते हैं क्योंकि इनमें कहने का साहस कम है। होरी भारतीय कृपक का प्रतिनिधित्व करता है, एक परिवार का ही प्रतिनिधि नहीं है। वह सब की सुन लेता है—राय साहब अमरपाल सिंह, धनिया, गोबर, पंडित दातादीन, मेहता आदि पात्र उसे सुनाते हैं और वह सुन लेता है, कभी-कभी तर्क-वितर्क करने की चेष्टा मात्र करता है। बौद्धिक और मानसिक रूप से जर्जर होरी तत्कालीन प्रतन्त्र भारतीय जन का प्रतीक होने के कारण सजीव रूप में अभिव्यक्त किया गया है।

स्वभाव वैचित्र्य तथा चारित्रिक विशेषताओं को उपन्यास में खुलकर अभिव्यक्त किया जा सकता है। उपन्यासकारों के अतिरिक्त पात्र भी अपने चारित्रिक उत्थान अथवा पतन पर दृष्टिपात कर सकते हैं। प्रेमचन्द के पात्र न केवल दूसरे पात्रों के कार्यों की

आलोचना करत है प्रसिद्ध स्वयं अपने आलोचक हैं। 'गादान' के अमरपान सिंह हारी को अपनी विवशताएँ ही नहीं बताते वे उस अपनी तथा अपने वग की समस्त दुःखताएँ बता देते हैं। उन्हें इसमूलक उपन्यास में प्रेमचंद अपनी ओर से अधिक मुखरित होकर पात्रों की टीका टिप्पणी कर गए हैं।

विचार संपदन की दृष्टि से प्रेमचंद के उपन्यास खूबों की उपन्यास कला में अत्यंत प्रभावित हुए। न्यूना के उपन्यास में हम तत्कालीन राजनीतिक तथा विचार मंत्रियों द्वारा के चित्र उपन्यास जान हैं। वहीं-वहीं उद्देश्य का मके भी देते हैं। उनमें विभिन्न वर्गों तथा समुदायों के विचारों का पूरा योग है किन्तु वह अग्रगण्य रूप में प्रकट होता है। प्रेमचंद ने विचार प्रदान में प्रत्यक्ष तथा पराग दाता प्रणालियाँ का आश्रय ले लिया है। वहीं-वहीं अपने गुनाहवादी दृष्टिकोण को अपनी प्रमुखता दी है कि समय और स्थल का ध्यान न रखकर घटनाओं तथा चरित्रों को मनमानी दिना में मोड़ दिया है और लम्ब-लम्ब भाषणा की यात्रा जोड़ा दी है।

उनकी विचार प्रदानों की दृष्टिगत करने हुए डॉ० मदान निम्नलिखित हैं—“साहित्य के दो काय हैं एक जीवन की व्याख्या करना और दूसरा जीवन को परिवर्तित करना। प्रेमचंद पिछले पर अधिक जोर देते हैं। वस्तुतः उनके उपन्यासों में सबसे पहली बात है उनमें सामाजिक समस्याओं का प्रतिबिम्बित होना।” प्रेमचंद के पहले पाँच उपन्यासों में घटनाएँ और व्यक्ति सामाजिक उद्देश्यों से दरे रहते हैं, किन्तु 'गवर्न' से इसका अन्त बाद आरम्भ हो जाता है। इस रचना का यही गिलागन महत्त्व है कि इसमें प्रेमचंद ने वस्तुविशेष, व्यक्ति और विचार में सतृप्तन रखा है। ब्यावस्तु की दुहरी प्रणाली (Dobule Plot) में भी कथा को मूल केन्द्र से अधिक दूर नहीं जाने दिया।

प्रेमचंद के उपन्यासों में आधारभूत मनोविज्ञान के प्रयोग तीन या चार मिल सकते हैं। इन्होंने मनोविज्ञान को अपने उपन्यासों में साधन के भी नहीं बनाया। फ्रायड द्वारा प्रतिपादित कामवासनाओं की प्रणियाँ, एडलर द्वारा प्रचारित हीन भाव जनित कुण्ठाएँ आदि मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मताएँ तथा अमरगनियाँ इनकी कला से परे ही रही हैं। इन्होंने अपने पूर्ववर्ती उपन्यासों के प्रमुख तत्त्व मनोरंजन तथा परवर्ती प्रवृत्ति विक्षेपण के मध्य की स्थिति को स्वीकार किया है।

प्रेमचंद ने गिल्स के महत्त्व को स्वीकार करने पर भी अधिक महत्त्व भाव, विचार और अनुभूति को ही दिया है। इनके परवर्ती उपन्यासकार जैसे द्र, जोशी, अनेय, धमवीर भारती आदि कथाकार गिल्स-संभव पर अधिक बल देते हैं। नवीनता के ये आग्रही मनोविज्ञान का आश्रय लेकर गिल्स में परिवर्तन ने आगे हैं। इसका मूल्यांकन आगे किया जाएगा। प्रस्तुत अध्याय के अन्तर्गत तो उम्मी लेखकों की रखा गया है, जिन्होंने वर्णनात्मक शिल्प विधि को अपनाया है। प्रेमचंद, विश्वभरताय शर्मा 'कौशिक', प्रतापनारायण श्रीवास्तव, जयशंकर प्रसाद, बृन्दावतलाल वर्मा, यादव, फणीश्वरनाथ 'रेणु', हजारी-प्रसाद द्विवेदी, नारायण तथा यमदत्त शर्मा आदि उपन्यासकारों की औपन्यासिक कला

में विभिन्न स्वरों के ध्वनित होने पर भी उनके शिल्पगत दृष्टिकोण में मूलगत साम्य है। अतः इन लेखकों को वर्णनात्मक शिल्प-विधि के पोषक एवं समर्थक के रूप में स्वीकार किया गया है। इनमें से अधिकांश कथाकारों को सामाजिक और कुछ को ऐतिहासिक या आंचलिक उपन्यासकार माना जाता है। विषय और प्रवृत्ति की दृष्टि से यह कहना उचित भी है, किन्तु शिल्प की दृष्टि से ये सब कथाकार वर्णनात्मक शिल्प-विधि को अपनाकर चले हैं, अतः इन्हें वर्णनात्मक शिल्प-विधि के कथाकार कहेंगे। इनकी आपन्यासिक रचनाओं के अध्ययन और अन्वेषण से यह सिद्ध हो जाता है कि इनमें इस विधि की बहुतांश प्रवृत्तियाँ परिरम्भित हैं।

### सेवासदन—१९१७

‘सेवासदन’ प्रेमचन्द की महत्त्वपूर्ण रचना है। शिल्प की दृष्टि से इसका ऐतिहासिक महत्त्व है। हिन्दी उपन्यास जगत में यह शिल्प की निर्मात्री रचना है। सन् १९१७ के लगभग इसके प्रकाशन के पश्चात् विभिन्न आलोचकों द्वारा इसकी समालोचना की गई। किसी ने इसे हिन्दी साहित्य का प्रथम मौलिक सामाजिक उपन्यास कहा, तो कोई इसके कलात्मक रूप पर मुग्ध हुआ।

(क) “सेवासदन प्रेमचन्द का ही नहीं, हिन्दी का पहला मौलिक सामाजिक उपन्यास है।”

(ख) “विचार परिपक्वता, वस्तु-योजना एवं चित्रण-कला की दृष्टि से इसे ही हम प्रेमचन्द का प्रथम उपन्यास मानते हैं।”

(ग) “हिन्दी साहित्य क्षितिज पर आधुनिक उपन्यास की प्रथम किरण प्रेमचन्द के उपन्यास ‘सेवासदन’ से प्रस्फुटित होती दिखलाई पड़ती है।”

(घ) “सेवासदन प्रेमचन्दजी का पहला मुख्य उपन्यास है।”

मेरे मतानुसार यह शिल्प की दृष्टि से पहला सफल प्रयोग है। प्राचीन ढर्रे के उपन्यास जो केवल एक वर्ग विशेष के मनोरंजन का साधन-मात्र थे, कोई शिल्पगत महत्त्व न रखते थे। कथा की अतिशयता और घटना बाहुल्य उन्हें एक अलग कोटि के अन्तर्गत रख छोड़ते हैं; मानव जीवन के विविध रूपों की कोई व्याख्या ये प्रस्तुत नहीं कर पाए। ‘सेवासदन’ पहला उपन्यास है जिसमें मानव जीवन का चित्र और उसकी व्याख्या दोनों उपलब्ध हैं।

मानव जीवन की व्याख्या मुख्यतः दो प्रणालियों द्वारा की गई है—वर्णनात्मक-

१. (क) श्री गंगाप्रसाद पांडेय : हिन्दी कथा साहित्य—पृष्ठ ५६,

(ख) प्रो० शिवनारायण श्रीवास्तव : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ७६,

(ग) डॉ० देवराज उपाध्याय : आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान—पृष्ठ ७१,

(घ) डॉ० नन्द दुलारे वाजपेयी : प्रेमचन्द साहित्य विवेचन—पृष्ठ २३,



विधि तथा विस्तरणात्मक विधि—प्रमचन्द न इनमें से प्रथम को अपना कला तथा कृतृत्व का साधन बनाया। 'सेवामदन' वर्णनात्मक शिल्प विधान का प्रथम गोपान है। इस शिल्प विधि को अपनाने के कारण प्रेमचन्द न जीवन के विभिन्न क्षेत्र का चित्रण विवरणपूर्ण ढंग से प्रस्तुत करने को सुविधा प्राप्त कर ली। उनकी ये सुविधाएँ इतिहास का सच कम नहीं हैं, इसीलिए ता 'सेवासदन' में बहिर्गत (Extrovert) जीवन से नाना घटनाएँ जुटाई गई हैं। क्या म सयाजिन समझ घटनाएँ, पात्रों की विभिन्न लीलाएँ तथा उपयोगिता की व्याख्याएँ समाजपरक तथा वर्णनात्मक हैं। इनमें एक साथ व्यक्ति, समाज राजनीति, ग्रस्तता और नैतिक परिस्थितियों की बाह्य सीमाओं का सुन्दर वर्णन किया गया है। 'सेवामदन' में वर्णनात्मक शिल्प विधान के सब गुण तथा प्रभाव विद्यमान हैं। इसमें मानव के बाह्य भाग का विस्तृत वर्णन हुआ है, घटनाओं का विशद चित्रण हुआ है, परिस्थितियों और परिणामों की प्रशस्त व्याख्या हुई है किन्तु पात्रों के अन्तर्गत म कम ही प्रवेश हुआ है, उनके अन्तर्द्वन्द्वों के सूक्ष्म और तीक्ष्ण चित्रण का तो प्रश्न ही नहीं उठता है। 'सेवामदन' में व्यापकता है गहराई नहीं, स्थिरता है, सूक्ष्मता नहीं, गति है तीक्ष्णता नहीं। 'सेवासदन' के ये प्रभाव वर्णनात्मक गिल्प-विधान के अभाव हैं, और जो विशेषताएँ हैं, वे भी वर्णनात्मक गिल्प के गुण बने जावेंगे।

विषय का ही लें। सेवामदन का विषय नारी जीवन और बेव्या समस्या है। यह एक सामाजिक विषय है और वर्णनात्मक शिल्प विधान का विषय सदैव सामाजिक ही हुआ करता है, वैयक्तिक विषय विस्तरणात्मक शिल्प की घरोहर है। 'सेवामदन' में विषय के अनुकूल बन्नु जुटाई गई है। मुमन और गाता को सामान रखकर नारी, विशेषकर बेव्या समाज से संबंधित नारी की व्याख्या की गई है। भाली बरसा सम्राज की प्रतिनिधि पात्र है, मुमन बरसा मुख युवती की प्रतीक है, मुमन में संबंधित गाता बेव्याओं के गुण से संबंधित विचार नारी का प्रतीक है।

वर्णनात्मक गिल्प विधि के उपयोग का बन्नु विषय इतिवृत्तात्मक होता है, इसमें घटनाओं का एक जान सा चित्रण होता है। क्यावस्तु अधिकतर दुहरी या निहरी हो जाता बरती है, किन्तु दृक्दृग् भी रह सकती है। 'सेवामदन' का ही लें। इसकी वस्तु-यात्रा इवद्ग है। डॉ० उद्गनाथ मन्त्र के मतानुसार 'सेवामदन का निर्माण एक ही प्रधान दृक्दृग् पर हुआ है।' श्री हर्षस्वरूप माधुर आदि नेवका ने दो कथाओं की बात उठाई है। मुमन और गाता की कथा न होन पर भी गन है। प्रधान कथा मुमन की है, आ आदि म अन्तर्गत रहती है और गाता आदि की कथा को सहायक रूप में स्वीकृत कर अपूर्ण रूप (form) में समेट लेती है। 'सेवामदन की आलोचना करने हुए श्री हर्षस्वरूप माधुर न पट मान भी लिया है—' अथ घटनाओं की भाँति गाता की कहानी भी

२ 'सेवासदन', 'निर्मला', 'प्रतिज्ञा' और 'पावन' एक ही प्रधान कथा के ढाँचे पर लिखे गए हैं। 'प्रेमाश्रम', 'रामभूमि', 'कायाकल्प', 'कर्मभूमि' और 'गोदान' में एक से अधिक कथाओं का समावेश है।"

सुमन के संबंध से विकास प्राप्त करती है।” शांता ही नहीं, उमानाथ और पद्मसिंह से संबंधित घटनाएं और उपकथाएं भी सुमन की कथा को व्यापक बनाने में सहायक होती हैं।

‘सेवासदन’ में जो घटनाएं दी गई हैं, वे समाज सापेक्ष हैं, विवरणात्मक हैं, मनो-वैज्ञानिक या अन्तर-विश्लेषणात्मक नहीं हैं, क्योंकि वर्णनात्मक शिल्प-विधान के अन्तर्गत घटनाओं के व्यक्तिपरक और मनोविश्लेषणात्मक बनने का प्रश्न ही उत्पन्न नहीं होता। कुछ घटनाओं का विवेचन शिल्प की तुला पर करके देखे। कृष्णचन्द्र (सुमन के पिता) की गिरफ्तारी उपन्यास की सबसे पहली घटना है। सुमन के तिलक की साइट से पूर्व इस प्रकार की गिरफ्तारी निश्चय ही घटना के द्वारा कथा को एक विशेष दिशा में मोड़ने के लिए प्रस्तुत की गई है। अतः यह शिल्पगत महत्त्व रखती है। दूसरी प्रवान घटना राम-नामी के दिन घटित होती है। सुमन की उपस्थिति में भोली का मन्दिर प्रवेश और गीत गाना केवल मात्र सुमन के चरित्र को प्रभावित करने के लिए संयोजित नहीं किया गया अपितु कथान्यासार्थ जुटाया गया है। तीसरी मुख्य घटना गजाधर सुमन नौक-भौक के पश्चात् सुमन का गृह-त्यागना है। इसके द्वारा ही सुमन जीवन के नव्य-क्षेत्र में प्रवेश करके नव्यतम परिस्थितियों और अनुभूतियों का परिचय प्राप्त करती है। कथा के इस भाग तक की घटनाओं की प्रशंसा आचार्य नन्ददुलारे ने भी की है किन्तु आगे की घटनाओं की आलोचना करते हुए वे लिखते हैं—“प्रेमचन्द जी ने कथा के आरम्भ से लेकर सुमन के गृहत्याग तक का वर्णन बड़े व्यवस्थित रूप में किया है, परन्तु गृहत्याग के पश्चात् घटनाएं उतनी सुन्दर गति से आगे नहीं बढ़ती। दालमण्डी में रहते हुए सुमन का वृत्तान्त बड़ा अस्पष्ट और उखड़ा-उखड़ा-सा लगता है।”

आचार्य नन्द दुलारे द्वारा की गई परवर्ती घटनाओं की आलोचना से मैं सहमत नहीं हूँ। वास्तव में आचार्य जी ने प्रेमचन्द जैसे वर्णनात्मक शिल्पी से वैश्लेषिक व्याख्या की मांग की है। दालमण्डी में रहते हुए सुमन से संबंधित घटनाओं का विवेचन नहीं हुआ है, इसीलिए आचार्यजी को यह आरोप लगाने का अवसर मिला, उन्हें सुमन का वृत्तान्त अस्पष्ट नजर आया, किन्तु तथ्य यह है कि सुमन का चरित्र ही अस्पष्ट है, न घटना योजना ही उखड़ी हुई है। सुमन के दालमण्डी में रहते हुए बहुत कम घटनाएं चित्रित की गई हैं। प्रेमचन्द का शिल्प वर्णनात्मक है अतः आशा थी वे उन परिस्थितियों और घटनाओं का भी विस्तृत वर्णन करेंगे जो दालमण्डी के वातावरण में घटित होंगी, किन्तु यहाँ पहुँच कर कथा को समेट लिया है। इसका कारण प्रेमचन्द की उद्देश्य प्रियता है जिसके कारण शिल्पगत दोष आया। उनकी लक्ष्य प्रियता अनेक स्थलों पर शिल्प पर छा जाती है। इसीलिए उन्होंने सुमन की नाना संभावित घटनाओं को दूर रखा है। मनोवैज्ञानिक घटना वैचित्र्य के जाल में वे नहीं फँसे हैं। सीधे, सरल ढंग से अपने आदर्श की रक्षा करते हुए सुमन को घुटन से भरे हुए वैश्यालय के वातावरण से शीघ्र ही मुक्त करा देते हैं। उसके

३. प्रेमचन्द : कथा और शिल्प—पृष्ठ ३०

४. प्रेमचन्द : साहित्यिक विवेचन—पृष्ठ ३१

वृत्तान्त का सम्पन्न नहीं होने देन, केवल अत्यावश्यक घटनाओं को प्रस्तुत करने हैं।

सदन-मुमन प्रेम नैतिक और सामाजिक दृष्टि से अवाञ्छनीय होता हुआ भी गिल्प की दृष्टि में महत्त्वपूर्ण है। यह क्या को विस्तार देने के साथ-साथ उसमें शैथिल्य भी नहीं आने देता। वेदना प्रेम में अर्थात् युवक (सदन) एक और चोरी करके कगन लाकर अपनी प्रेयसी (मुमन) की भेंट कर देता है तो दूसरी ओर यह कगन मुमन की भावें खीन देता है। उसे पर्याप्त की स्मृति ताजा हो जाती है। अब क्या सन्निहित होकर ध्येय की ओर बढ़ती है। वणनामक गिल्प के उपन्यास में क्या सन्निहित होकर ध्येय की ओर बढ़ती है। यही पट्टचकर प्रमचन्द न अपनी मूर्ख बौद्धिक प्रतिभा का परिचय दिया है। मुमन पर्याप्त का कगन नाटाने के लिए बेनाब हो उठती है, माय ही इस तरह कुण्ड में छुटकारा पाने के लिए चिन्तित तथा प्रयत्नशील भी रहती है।

क्या की तीसरी अवस्था में घटनाएँ अधिक व्यापकता के साथ चित्रित हुई हैं। प्रमचन्द के वणनामक उपन्यास में व्यापकता की कोई कमी नहीं है। मुमन के अनिश्चित ज्ञान, उमा गंगात्रयी, मदनमिश्र, पर्याप्त, गजानन्द आदि पात्रों की चार्मिक घटनाएँ जीवनीय सन्निहितवाचक होती हैं। इनमें से कुछ घटनाएँ और उपन्यास तो इनकी फैल गई हैं कि मुख्य क्या कुछ समय के लिए सुलझी हो गई है। मुमना-पर्याप्त परिवारिक कलह, म्युनिस्मिपिटी की कामकादया, पर्याप्त विचार माना, कृष्णचन्द की शिक्षित दशा और आत्महत्या, गजानन्द के नाश्रण आदि प्रमग क्या का विस्तार देने में अधिक सहायक सिद्ध हुए हैं मुमन की क्या से इनका प्रयोजन सवध नहीं जुड़ता।

क्या गिल्प की दृष्टि से प्रेमचन्द पर एक भारी आरोप लगाया गया है। कनिष्क आलाचकी ने इनके प्रचारक और उपदेशक रूप की कड़ी आलोचना की है। मेवासदन भी प्रचारामक प्रमग में रहित नहीं है। इसमें प्रेमचन्द ने अनेक स्थला पर हस्तक्षेप करके वणन और व्याख्या का विस्तार किया है। इसे गिल्पगत दोष नहीं कह सकते। वणनामक गिल्प की तो यही एक मुख्य विशेषता है, इसमें उपन्यासकार को सुलकर कहने की सुविधा प्राप्त होती है। वणनामक गिल्पी समस्याओं का उद्घाटक ही नहीं होता, उनका हलकर्ता भी होता है। अक्सर मिलने ही वह राजनैतिक-सामाजिक, आर्थिक, नैतिक या धार्मिक समस्या पर भाषण देने की सुविधा जुटा लिया करता है। 'मेवासदन' की सबसे प्रधान तथ्यमूलक घटना के घटित होना ही (घटनास्थल की सफाई अवसर पर) एक भाषण दिया गया है, उसकी कुछ पंक्तियाँ नीचे दी जाती हैं—

“मन्त्री हिंसावादी कभी निष्पन्न नहीं होती। अगर समाज को विश्वास हो जाए कि आप उसके मन्त्री सेवक हैं, आप उनका उद्धार करना चाहते हैं, आप निश्चय हैं तो वह आपके छोड़े करने से तैयार हो जाता है। लेकिन यह विश्वास मन्त्री मन्त्री भाव के बिना कभी प्राप्त नहीं होता। जब तक अन्तःकरण दिया और उज्ज्वल न हो, वह प्रकाश का प्रतिबिम्ब दूसरे पर नहीं डाल सकता।”

कथाकार ने अनेक घटनाओं का वणन करके उन पर अपनी ओर सटीक-दृष्टिणी

भी कर डाली है। इससे उपन्यास में वस्तु, व्यक्ति, वार्ता और वातावरण के साथ-साथ जीवन व्याख्या भी संभव हो गई है। अंग्रेजी तथा अन्य भाषाओं के उपन्यास साहित्य के प्रथम कलाकारों द्वारा भी यह प्रवृत्ति अपनाई गई है। ये कथाकार कथा को दृढ़ता के साथ पकड़े रखते हैं और उसे पूर्णतया अपने इंगित पर घुमाते हैं, तथा विभिन्न घटनाओं की चर्चा के साथ-साथ उनकी आलोचना भी करते हैं। यह आलोचना कही भाषण, कहीं टीका तो कहीं नीति वचन द्वारा प्रस्तुत होती है। 'सेवासदन' में कृष्णचन्द्र की गिरफ्तारी के पश्चात् प्रेमचन्द्र ने लिखा है—“जिस प्रकार विरले ही दुराचारियों को अपने कुकर्मों का दण्ड मिलता है, उसी प्रकार सज्जन का दण्ड पाना अनिवार्य है।”<sup>१५</sup> सदन-सुमन नीक-भोंक के समय लिखा गया है—“व्यंग और क्रोध में आग और तेल का संबंध है। व्यंग हृदय को इस प्रकार विदीर्ण कर देता है जैसे छेनी बर्फ के टुकड़े को।”<sup>१६</sup>

वर्णनात्मक शिल्पी की इस प्रवृत्ति के विषय में अंग्रेजी के प्रसिद्ध समालोचक श्री बीच ने अपने ग्रन्थ “दि ट्वेटीथ सेचरी नॉवल : स्टेडीज इन टेकनीक” में लिखा है—

“अंग्रेजी उपन्यास पर विहगम दृष्टि डालने से एक बात जो तुम्हें किसी अन्य बात से अधिक प्रभावित करेगी, यह है कि फील्डिंग से लेकर फोर्ड तक पहुँचते-पहुँचते लेखक परे हट गया। फील्डिंग तथा स्कॉट, थैकेरे और जॉर्ज इलियट में लेखक प्रत्येक स्थल पर उपस्थित रहता है, इसलिए कि वह देख सके कि आप प्रत्येक परिस्थिति तथा कार्यकलापों से भली भाँति परिचित करा दिए गए हैं; साथ ही चरित्रों की व्याख्या कर सके ताकि आप उनके बारे में उचित धारणाएँ बना सकें, बुद्धि की विपमताओं को विखेर सकें और कथा के साथ-साथ अच्छे भाव प्रवाह रखे। और यह बताया जा सके कि कैसे उनकी असफलताओं से तुम एक स्वस्थ और ठीक जीवन दर्शन अपना सको।”<sup>१७</sup> यह ठीक भी है। क्योंकि 'सेवासदन' से ही प्रेमचन्द्र ने घटनाओं के अतिरिक्त पात्रों, सामाजिक कुप्रथाओं तथा कुविचारों एवं रूढ़िगत मान्यताओं की कुछ आलोचना प्रस्तुत की है। उनकी सब कुछ कह डालने की प्रवृत्ति वर्णनात्मक शिल्प को अपनाने की धारणा की पुष्टि करती है।

६. सेवासदन—पृष्ठ १३

७. वही—पृष्ठ ४७

8. In a bird's eye view of the english novel from Fielding to Ford, the one thing that will impress you more than any other is the disapparnce of the author. In Fieding and scott, in Thackary and George Eliot, the anthor is everywhere present in Person to see that you are properly informed on all the circumstances of the action, to explain the characters to you and insure your forming the right opinion o. them, to scatter nuggets of wisdom and good feeling along the course of the story, and to point out how, from the failures and successes of the characters, you may form a sane and right philosophy of conduct.”

page 14. chap. II Exit author

गल्प की दृष्टि में वस्तु विज्ञान के अनेक स्थूल कृत्रिम परिवर्तित होते हैं, इसका मूल कारण प्रेमचंद पृथ्वी की उप-प्रास साहित्य है, जिस प्रेमचंद ने सचि के साथ बना था। और जिसका आर्थिक प्रभाव के अन्त तक नहीं त्याग मके। इसी कारण से इनके उप-प्रासों में संयोग और आत्मस्मिता का प्रभाव हुआ है। 'सिवामदन' में कृष्णचंद्र का आत्महत्या के प्रयत्न में गंगा-नदी पर पहुँचना, अकस्मान् स्वामी गजानन्द का पहुँच जाना एवं स्वयं सप्टि है। एम ही सुमन का भ्रम ही भ्रम में स्वामी गजानन्द की कुटिया तक पहुँच जाना एक आकस्मिक घटना है। य संयोग और आकस्मिक घटनाएँ क्याकार के उद्देश्य की पूर्ति शि मयोजित हुई हैं और वणनात्मक गल्प के उपन्यास साहित्य में इनका वाह्य है क्योंकि यहाँ कथा की काय-कारण शृंगार की धार इतना ध्यान नहीं दिया जाता कि विशेषण-आत्मक गल्प की कृतियों में पाया जाता है।

रचना चाह वणनात्मक हो या विशेषण-आत्मक, उसमें पात्रों का महत्त्व प्रावश्यक होता है। उपन्यास का मानव चरित्र का चित्र करने वाले क्याकार ने इस महत्त्व को अभूत सम्मान है और अगल पात्रों द्वारा उस स्थल का मार्थक कर दिखाया है। 'सिवामदन' वणनात्मक गल्प का उप-प्रास है अतः इसके पात्र समाजोन्मुखी हैं और किसी न किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करने हैं। सुमन का ही लें। यह मध्यवर्गीय नारी समाज की प्रतीक है। इस पात्र के चारित्रिक विज्ञान में क्याकार ने भाग्यीय नारी, विपत्तिकर मध्यवर्ग से संबंधित नारी की पत्रिकारिक, सामाजिक, आर्थिक और नैतिक मान्यताओं को समाहित किया है। सुमन अकस्मान् रूप में ही बे-पानही बन बैठती अपितु क्याकार उसके मन पर कुछ गम सत्कार डालता है जो सामाजिक परिस्थितियों का परिणाम है, जिनके कारण वह बरथा बूति की ओर उन्मुख होती है। जीवन की चकलता, यौवनगत रूप प्रदशन की कामना उसे शाश्वत सत्कार दे किन्तु भोती का साहचर्य, आर्थिक समस्याएँ और पारिवारिक वनह सामाजिक परिस्थितियाँ वन जाती है जो उसके मन और चरित्र को परिवर्तित कर मसहायक सिद्ध होती है।

सुमन एक दारुण पात्र है, अतः इसका चारित्रिक पनन शक्ति रहता है, हृदय से वह पवित्र भारतीय मध्यवर्गीय नारी का प्रतिनिधित्व करती है।। वास्तव परिस्थितियों का प्रभाव ही उसके चरित्र का प्रभावित और परिवर्तित करना है। आदर और सम्मान की भूख उसमें यौवन-मुख की भूख (Sex desires) से बड़ी अधिक है। इसी में प्रभावित होकर उसने बेव्यावृत्ति ग्रहण की और इसी की प्राप्ति आकांक्षा में इसका त्याग भी कर दिया। वह आरम्भ से अन्त तक बीच में फसे कमल मद्गुल तिलो हुई पवित्र नारी रहती है। इस विषय में प्रमचन्द ने एक स्थान पर लिखा है—'सुमन को यद्यपि यहाँ भोग-विज्ञान के सभी समान प्राप्त थे, लेकिन बढ़या उसे एम मनुष्या की आदभगत करनी पडती थी जिनकी मूलतः से उसे घृणा होती थी, जिनकी बानों का सुन उसका जी मिचलाने लगता था। अभी उसके मन में उत्तम भावा का संवदा लाभ नहीं हुआ था। यह सिद्ध करता है कि सुमन का चरित्र एक स्थिर (Staic) चरित्र है, जो परिवर्तित परिस्थितियों और जीवन स्थितियों

में भी अपरिवर्तित रहता है। सदन से सतत प्रेम करने पर भी वह यौन संबंधों से बची रही, यह अमनोवैज्ञानिक है। इसका कारण वर्णनात्मक शिल्प योजना ही है, जिसके कारण मनस्तत्व की खोज संभव नहीं हो पाई।

सुमन के अतिरिक्त शांता, सदन, पद्मसिंह, मदनसिंह, उमानाथ कृष्णचन्द्र, विट्ठल दास, सुभद्रा और भोली उपन्यास के मुख्य सामाजिक पात्र हैं, जो कथा में गति लाने में विशेष सहयोग देते हैं। इनका चरित्र चित्रण प्रेमचन्द द्वारा ही प्रस्तुत हुआ है। इनके अतिरिक्त अबुल्लवफा, सेठ बलभद्र, प्रभाकर राव आदि गौण पर सामाजिक पात्र ही हैं जो केवल मात्र प्रेमचन्द की उद्देश्यप्रियता के प्रतीक हैं; इनका अपना स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है।

परिस्थितियों, चरित्रों और घटनाओं का पारस्परिक संबंध और प्रभाव प्रेमचन्द के शिल्प का मूलाधार है। परिस्थिति का संयोजन चरित्र में उत्कर्ष अथवा अपकर्ष ले आता है, साथ ही उद्देश्यमूलक भी होता है। शांता गम्भीर थी और शीलवती भी, जबतक उसकी मां थी; मां गई, तो वह उदण्ड भी हुई और क्रोधी भी। विवाह से पूर्व परिस्थितिबश वह सुमन से दूरी रही, श्रद्धामयी भी रही, पर विवाह के ठीक बाद उसने सुमन को आखें भी दिखाई, यही नहीं प्रसव पीड़ा से छुटकरा पाते ही आखें भी फेर ली। यह चारित्रिक चित्रण स्पष्टतः उद्देश्यमूलक है। इसमें चरित्र की स्थिरता को उद्देश्य के लिए भंगोड़ा भर गया है, उसमें निजी गतिशीलता नहीं है।

वर्णनात्मक रचना विधान होने के कारण 'सेवासदन' में वर्गगत प्रवृत्तियों का चित्रण अधिक मात्रा और व्यापकता के साथ किया गया है, जिसमें एक असाधारण-सी सजीवता प्रेमचन्द की अपनी मौलिक विशेषता है—“विवाह के इच्छुक बूढ़े नाइयों से मूँछ कटवाते और पके हुए बाल चुनवाने लगते। कोई अपना बड़प्पन दिखाने के लिए उनसे पैर दबवाता, कोई धोती छटवाता। जबतक उमानाथ वहाँ रहते, स्त्रियाँ घरों से न निकलती कोई अपने हाथ से पानी न भरता, कोई खेत में न जाता।”<sup>१०</sup>

वर्गगत चित्रण वर्णनात्मक कृति में स्वाभाविक भी है, क्योंकि वह पात्र द्वारा नहीं, कथाकार द्वारा होता है। इसीलिए व्यक्ति उसमें व्यक्त न होकर कथाकार के उद्देश्य के कारण वर्ग का प्रतिनिधि बन जाता है। 'सेवासदन' में भोली का नहीं, वैश्या वर्ग का समग्र चित्रण है। गजाधर की अहमन्यता पूरे पुरुष वर्ग के बड़प्पन की प्रतीक है। अबुल्लवफा, विट्ठलदास और प्रभाकर राव में मानवीय स्वार्थप्रियता तथा ईर्ष्या वृत्ति का चित्रण है। नगरवासी साहब, सेठ और धनी-मानी सज्जनों की विलासिता उस वर्ग की यथार्थ मनोवृत्ति को उभार कर प्रस्तुत की गई है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में कथाकार का ध्यान कथा और चरित्र के साथ-साथ विचार और समस्या पर भी पड़ता है। कभी-कभी तो उसका ध्यान सबसे अधिक विचार पर भुक्त जाता है। 'सेवासदन' में ऐसा ही हुआ है। इस रचना में प्रेमचन्द का ध्यान सबसे अधिक अपने लक्ष्य की ओर केन्द्रित रहा है। उन्होंने इस उपन्यास की

समस्त घटनाओं का ध्यान सुधारवादी विचारों के अनुसार होता है। इस उपन्यास में उन्होंने मूलतः वेदों के समस्त को पकड़ा है, फिर उनके विभिन्न रूपों के लिए परिष्कार और नए उद्देश्यों के उपाय भी बनाए हैं। आदर्श, मित्रता और सुधार की ओर उनका ध्यान सदैव बढ़ता रहा है। सुमन वेदों के मूल में जाकर भी सनी बनो रहती है, सदन से प्रेम करने पर भी नीतिवत्ता में पर रहती है, पदमिह अपने ही मित्रों से विपरीत हुए हैं, तभी तो वेदों में सुमन में मिलन तक सत्करार है। विद्वत्ता में सुधार का उपाय प्रदान करने है। यही सुधारप्रियता है समाज की सत्य परिस्थिति और मनोवैज्ञानिक धर्मन पर उत्तम-उत्तरों तक दली है। यही उपन्यास कथाकार के बोझिल सुधारवादी विचारों को तले देव गया है।

प्रेमचंद की लक्ष्य प्रियता के विषय में आचार्य नन्दुनार वासोपदी जो लिखते हैं— 'उन्होंने प्रत्येक स्थान में सामाजिक या राजनीतिक प्रश्न उठाए हैं, उनका निराकरण भी हमारे सम्मुख उपस्थित किया है। निर्णय का निष्पन्न करने के कारण प्रेमचंद की लक्ष्यवादी हैं।' निराकरण का निष्पन्न ध्यान में रखने के कारण ही 'मेवासदन' की कुछ घटनाएँ ताँते मगोड़ी प्रतीत होती हैं। पात्रों का चरित्र अस्वाभाविक सा बन गया है। सदन का व्यवहार कई स्थानों पर अस्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है। उसमें भावुकता है, बौद्धिकता नहीं। 'मेवासदन' में प्रेमचंद का प्रथम और अन्तिम उद्देश्य यही है कि वह ऐसे आश्रम की स्थापना की जाए जिसमें सब रहने हो वसनाएँ दबीं बन जाएँ, और आदर्श जीवन व्यतीत करें। इसी उद्देश्य के निमित्त देव तुल्य चरित्र सदन और शाना के माँ में ईर्ष्या, घृणा और शोध की अवधारणा की गई है, जिनके कारण प्रियता हीन सुमन दोनों के आश्रम को त्यागकर मुर्खतापूजक कथाकार के इतिहास पर चली और 'मेवासदन' में पहुँची।

'मेवासदन' की स्थापना मात्र में समस्या ही नहीं हो जाती। मुख्य प्रश्न मानवीय मनोवृत्ति में सबंध रहता है। जब तक कथाओं का मानसिक स्तर नहीं बढ़ता जब तक पुरुष वर्ग की मनोवृत्ति परिवर्तित नहीं होती, तब तक ऐसा सुधार और आदर्श निरर्थक सिद्ध होगा। स्वयं सुधारवादी आदर्शों की भाँट में सड़ता मलनाशों का जीवन भ्रष्ट करते हैं आश्रमों की योजना बनाकर वहीं में यह व्यापार चलाने हैं और आश्रमिकता विषय के मनोवैज्ञानिक पहलू पर प्रकाश डालने की है। वेदों की सामाजिक स्थिति बदलने की है। जब 'मेवासदन' में ही अन्त तक पदमिह जैसे सुधारवादी भी आश्रम में जाकर सुमन से मिलन की तैयारी न हुए तो जनसाधारण से क्या आशा रखी जा सकती है।

सामाजिक उपन्यास होने के नाते 'मेवासदन' में आधुनिक समाज, उसकी समस्याएँ और विचारों की आधुनिक वानावरण के साथ प्रस्तुत किया गया है। समाज में विश्वास की— 'कथा वर्ग' का सामूहिक वृत्तियों का व्यापकता के साथ चित्रण हुआ है। इस प्रसंग के अन्तर्गत स्थितिपरिणत कोन तक में मनदान कराया गया है। कभी-कभी मधुरा प्रवाह भाव व्यक्तपूर्ण भाषण योजना जुड़ाई गई है। विचार प्रतिपादन में जुटाए

गए समस्त भाषण उपन्यास के आकार को बढ़ाते और प्रेमचन्द की उद्देश्य प्रियता को तृप्त करने में सहायक सिद्ध हुए हैं, वे औपन्यासिक शिल्प की शैशव अवस्था के परिचायक हैं।

### निर्मला—१६२३

‘सेवासदन’ के पश्चात् प्रेमचन्द के दो उपन्यास ‘वरदान’ और ‘प्रेमाश्रम’ प्रकाशित हुए। इनमें से ‘वरदान’ बहुत पहिले लिखा जा चुका था अतः इसमें ‘सेवासदन’ की सी कलात्मक प्रौढ़ता का अभाव खटकता है। ‘प्रेमाश्रम’ ‘सेवासदन’ के ढर्रे पर ही रचा गया, किन्तु दुहरे कथानक के कारण इसमें प्रेमचन्द की वर्णनात्मक प्रतिभा अधिक प्रखर हो गई है। ‘प्रेमाश्रम’ के पश्चात् ‘निर्मला’ ही ऐसी रचना है, जिसे ‘सेवासदन’ के उपरान्त शिल्प की दृष्टि से अध्ययन का विषय बनाया जा सकता है, इसका कारण प्रेमचन्द का इस रचना को तैयार करते समय शिल्प को अधिक महत्व देना है। वर्णनात्मक शिल्प के अन्तर्गत इसमें व्यापकता की अपेक्षा गहनता को प्रश्रय मिला। ‘निर्मला’ का आरम्भ अधिक संयत होकर किया गया है। ‘सेवासदन’ की भांति इसकी आरम्भिक पंक्तियाँ नीति शब्दों से लदी हुई नहीं हैं, अपितु इनमें आश्चर्यजनक ढंग से उदयभानु की पारिवारिक दशा और कलह का परिचय भी दिया गया है; इसमें वर्णनाधिक्य नहीं है, कथा बाहुल्य है; घटना प्रधान है। कृष्णा से रुष्ट होकर उदयभानु कुछ कर गुजरने के लिए घर से बाहर निकलते ही हैं कि मतई की अतीत प्रतिशोध अभिन का शिकार हो जाते हैं; इनकी मृत्यु एक संयोग नहीं है अपितु तीन वर्ष पूर्व घटित मतई को दिलाए गए कारावास के दण्ड का परिणाम है, कार्य-कारण शृंखला का निर्वाह इसी को कहेगे।

‘निर्मला’ एक लघु उपन्यास है। अनमेल विवाह ही इसका मूल विषय है, किन्तु इसमें केवल नारी-जीवन को विपाकत करने वाले तत्त्वों का वर्णन ही नहीं हुआ है, अपितु विमाता की छत्र-छाया में पले शिशुओं की दारुण स्थिति का वर्णन भी किया गया गया है। अनमेल विवाह और विमाता के संस्कारों का विवरण ‘निर्मला’ में संयत होकर प्रस्तुत किया गया है। वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत यह संयम और संक्षिप्त चित्रण योजना प्रेमचन्द के नये रूप को प्रस्तुत करती है। कथाकार ने कथावस्तु को संगठित करने और वर्णन विस्तार को सीमित रखने के लिए जिस विधा का प्रयोग किया है, उससे हमें परिचित भी करवा दिया है। तीसरे परिच्छेद का आरम्भ करते ही वह ‘निर्मला’ में लिखता है—“विधवा का विलाप और अनाथों का रोना मुनाकर हम पाठकों का दिल न दुखाएंगे। जिसके ऊपर पड़ती है, वह रोता है, बिजाप करता है, पछाड़ें खाता है, यह कोई नई बात नहीं है।” इतना लिखते ही वह मुख्य विषय और कथा को पकड़ कर आगे बढ़ गए हैं, किन्तु कथा के बीन में बार-बार आकर अपनी ओर से मुख्य घटनाओं का विवेचन करने और अपना मत देने की प्रवृत्ति का त्याग नहीं कर सके। निर्मला के पिता उदयभानु की हत्या के पश्चात् प्रेमचन्द ने अपनी ओर से जो टीका-टिप्पणी की है, वह संयत तो है,



किंतु अपनी ओर से टीका टिप्पणी करने की प्रवृत्ति की परिचायक अवश्य है। यह टिप्पणियाँ नीचे दी जाती हैं—

“जीवन तुमसे ज्यादा घसार भी दुनिया में कोई वस्तु है ? क्या वह उस दीपक की भाँति ही क्षणभंगुर नहीं है जो हवा के एक भौंके से बुझ जाता है ? पानी के एक बुल-बुल का देखने हो, लेकिन उसे टूटते ही कुछ देर लगती है, जीवन में उतना सार भी नहीं है। मास का भरोसा हो क्या ? और इसी नश्वरता पर हम अभिलाषाया के कितने विनाश भवन बनाने हैं। नहीं जानने, नीचे जाने वाली सास ऊपर आएगी या नहीं, पर सोचने इतनी दूर की हैं, मानो हम अमर हैं।”

‘निर्मला’ में अनावश्यक विवेचन और विस्तार का अभाव है। सम्बन्ध सभाषण और उपदेश भी नहीं है घटनाओं का विवरण भी सत्य कर दिया गया है। पात्रों का चरित्र भी बड़ी कुशलता से अंकित किया है। निर्मला की दुस्मानता का आभास पहले ही परिच्छेद में मिल जाता है। उसकी अस्थिर मनोदशा का एक चित्र देखिए—“निर्मला जब कम्प्रा-भूषणा से अलङ्कृत होकर साइने के सामने खड़ी होती है और उसमें अपने सौंदर्य की सुपमा-पूरा आभा देखती, तो उसका हृदय एक मनुष्य कामना से तटस्थ उठता था। उस वक्त उसके हृदय में एक ज्वाला मुखी भी उठती। मन में आता, इस घर में प्राण लगा दूँ। अपनी माता पर शोध आता, पर सबसे अधिक शोध बेचार निरपराध (१) तोताराम पर आता।” उपन्यास के प्रत्येक परिच्छेद में निर्मला व्याप्त है। उसे उपन्यास की वेदस्थ मत्ता कह सकते हैं।

‘निर्मला’ की घटनात्मक और वणनात्मक स्थिति पूर्ण सन्तुलित है। इसमें एक व्यक्ति विशेष (निर्मला) की क्या को पारिवारिक, सामाजिक और राष्ट्रीय कोण से देखा-परखा गया है। इस उपन्यास में केवल एक मुख्य क्या, एक उपचरित्र तथा तीन वृत्त निर्योजित हैं। उपन्यासकार एक सीमा तक पीछे हटकर पात्रों को ही परिस्थिति बनाने या बिगाड़ने का अवसर देता चला है। परिणाम स्वरूप वर्णित पात्रों की आन्तरिक मनावृत्ति और जीवनगत अनुभूति अधिक प्रखर रूप में प्रस्तुत हुई है। ममाराय निर्मला मनामानिय क्याकार की नहीं, स्विमणी की ईर्ष्यालु और मुशीराम की चिरयकाली प्रवृत्ति का परिणाम है। ममाराय के बाल हृदय में पारिवारिक जीवन के विषय अनुभव का चित्रण बरगाया गया है। विमाता की दिनचर्या और भावाङ्गार की प्रतिक्रिया ममाराय के बाल हृदय पर एक अमिट प्रभाव छोड़ती है, उसे द्वाद्वात्मक स्थिति में प्रवेश करती है—वह सोचता है—यह स्नेह, वात्सल्य और विनय की देवी है या ईर्ष्या और अमंगल की मायाविनी मूर्ति। उसे निर्मला की सहृदयता पर विश्वास आया ही चाहता है कि मुगी तोताराम का घमकेत है। उह देखने ही निर्मला का परिचरित रूप क्या की रूप-रेखा की शिवा ही बदल देता है, ममाराय के हृदय में पुनः द्वन्द्व मच जाता है, जिसके परिणामस्वरूप यह गृह याग और मृत्यु का शिकार होता है।

‘निर्मला’ वर्णनात्मक शिल्प का उपन्यास है, अतः इसके पात्र किसी न किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं; वे स्थिर हैं, गत्यात्मक (Dynamic) नहीं। तोताराम, मंसाराम और निर्मला तथा रुक्मिणी एक पग भी अपने विचारों, व्यापारों, आदर्शों और सिद्धान्तों से इधर-उधर होने को तैयार नहीं हैं, वे टूट तो जाते हैं, किन्तु मुड़ या झुक नहीं सकते। निर्मला की सहृदयता विवशता किन्तु फिर भी निष्ठा, धर्मभीरुता एवं कर्तव्य-परायण आरम्भ से अन्त तक एक ही रूप में वर्णित की गई हैं। वह सीमाओं में बंधकर चलती है और मध्यवर्गीय भारतीय नारी का प्रतिनिधित्व करती है। जीवन की विपम से विपमतर परिस्थिति भी उसे उसके सिद्धान्तों और आदर्शों से डिगा नहीं पाती। विमाता होने पर भी वह सद्माता बनी रहती है। नवजात कन्या के भविष्य की चिंता से बंधकर भी वह जियाराम की रक्षार्थ पांच सौ रुपया निकालकर दे देती है।

‘निर्मला’ में प्रेमचन्द ने चरित्र की मर्मस्पर्शी दशाओं का चित्रण सविस्तार न करके उसे सीमित, प्रखर और अधिक प्रभावमय बना दिया है। निर्मला की दारुण और विवश दशा का चित्रण केवल इन दो पंक्तियों में कर दिया गया है—“निर्मला की दशा उस पंखहीन पक्षी की सी हो रही थी, जो सर्प को अपनी ओर आते देखकर उड़ना चाहता है, पर उड़ नहीं सकता, उछलता है और गिर पड़ता है।” निर्मला आदि पात्रों का चरित्र चित्रण सर्वत्र प्रेमचन्द ने ही नहीं किया है, अपितु दूसरे पात्रों को भी अन्य पात्रों के विषय में सोचने और प्रकाश डालने का पूरा-पूरा अवसर दिया है। बॉर्डिंग हाउस में जाकर भी मंसाराम के हृदय को चैन नहीं पड़ता। वह सतत निर्मला के विषय में सोचता रहता है और उसके चरित्र पर प्रकाश डालते हुए कहता है—“आहा ! मैं कितने भ्रम में था। मैं उनके स्नेह को कौशल समझता था। मुझे क्या मालूम था कि उन्हें पिता जी का भ्रम शांत करने के लिए मेरे प्रति इतना कटु व्यवहार करना पड़ता है। आहा ! मैंने उनपर कितना अन्याय किया है। उनकी दशा तो मुझसे भी खराब हो रही होगी। मैं तो यहां चला आया। मगर वह कहां जाएगी। ... वह अब भी बैठी रो रही होंगी। कितना बड़ा अनर्थ है ? बाबूजी को यह क्या हो रहा है ? क्या इसीलिए विवाह किया था ? क्या एक बालिका की हत्या करने के लिए ही उसे लाए थे ? इस कोमल पुष्प को मसल डालने के लिए ही तोड़ा था।”

शंका, शंका समाधान और उससे संबंधित चित्रण केवल एक पात्र द्वारा संयोजित नहीं होता। ‘निर्मला’ में निर्मला के चरित्र से संबंधित शंका की चर्चा क्रमशः मंसाराम, तोताराम और फिर निर्मला द्वारा की गई है। निर्मला की शंका निर्मूल नहीं है; उसे अपने से अधिक अपने जीवन चरित्र की चिंता है, तोताराम की परिवर्तित मुख मुद्रा और कटु व्यंग्य उसके सात्विक मन पर वज्राघात करते हैं। चरित्र की यह व्याख्यात्मक प्रणाली वर्णनात्मक शिल्प की विशिष्ट देन है। ‘निर्मला’ में चरित्रों के चित्रण को संतुलित रखने की चेष्टा की गई है, उसे ससीम कर दिया गया है, किन्तु उद्देश्यमूलक कलाकार ने अवसर

मिलने पर इस समीप अवस्था का कही नहीं। प्रतिनिधिमण भी कर दिया है। पंद्रहवें अध्याय में कृष्ण के विवाह अवसर पर कृष्ण निमला वार्मा केवल मात्र बूढ़े तोताराम के चरित्र पर, उसकी गकालु प्रवृत्ति पर कटाक्षाधान करने के लिए नियोजित की गई है। इसमें कथाकार के समय की पूर्ति हुई है, शिल्प की अभिवृद्धि नहीं।

'निमला' में प्रेमचन्द स्वयं ही लम्बे चौड़े और लच्छेदार भाषणा की योजना से दूर नहीं रहता अपितु पात्रों का भी समय होकर बोलने देता है। पात्र मुमोद्गारित सभाषण समीप है, उनका विचार विवेचन पर्याप्त लघु है। जैसे—“स्त्री स्वभाव से सज्जातीना होती हैं। कुलटाओं की बात तो दूसरी है, पर साधारणतः स्त्री पुरुष से कहीं ज्यादा समय-शीला होती हैं। जोड़ का पति पाकर वह चाहे पर-पुरुष से इसी दिल्दली कर ले, पर उसका मन खुद रहता है। बेजोड़ विवाह हो जाने से वह चाहे किसी की ओर झालें उठा-कर न देवे, पर उसका चित दुर्भा रहता है।” साताराम के ये मनोद्गार लघुकाय हैं, इसी प्रकार के विषयों पर प्रेमचन्द के दूसरे उपन्यास में पात्र घण्टों बोलने नहीं छोड़ते। ‘रामभूमि’ के मूरदास और ‘गादान’ के मि० मेहता काफी लम्बे-लम्बे भाषण देते हैं।

‘निमला’ धननात्मक शिल्प की रचना होने पर भी शुद्ध पारिवारिक उपन्यास है। इसका पारिवारिक चित्रण समझो-मुसी है और इसमें प्रेमचन्द ने पात्रों के अन्तर्गत मनोवृत्तियों की अभिप्राय उनके वाह्य दृढ़ और बहिर्गमन काय कलाप का चित्रण ही विवदता के साथ दिया है। उपन्यास की तीन प्रमुख घटनाएँ—समाराम की मृत्यु, बियाराम का भाग जाना और बियाराम का अपहरण—घर के घेरे से बाहर घटित होती हैं। सुधा के पुत्र की आत्मिक मृत्यु एकमात्र ऐसी घटना है जो घर में घटित होती है, किन्तु यह घटना स्वयं कथा के मुख्य केंद्र (Cavass) के घेरे से बाहर है। अतएव शिल्प की दृष्टि से अशोच्य है। इसका कारण केवल मात्र कथाकार की सुधार मूलक विचार-धारा का प्रतीक है, गल्प साधन का परिचायक नहीं। यहाँ कथाकार ने यह चित्रित करने का प्रयत्न किया है कि वैवाहिक जीवन की गफलता या असफलता केवलमात्र भौतिक साधना और शुद्धि-प्राप्ति पर ही निर्भर नहीं है, अपितु मानसिक स्तर और आध्यात्मिक जीवन पर आधारित है।

प्रतिपक्ष समालोचक कथाकार से अतप्रतिशत आनुकूलता की मांग करते हैं। वे आधुनिक आध्यात्मिक गल्प का नितांत नवीन रूप देना चाहते हैं और प्रेमचन्द ने भी उन्हीं की अभिप्राय रखते हैं। श्री ममयोजय गुप्त भी ऐसे समालोचकों में से एक हैं। उन्होंने ‘निमला’ में कुछ निरूपण दाप कद निकाले हैं। ‘निमला’ की आलाचना करने हुए वे लिखते हैं—“देख नीचे की दृष्टि से इस पुस्तक में खोजने पर कुछ नुतिया मिल सकेंगी। द्वितीय परिच्छेद में ये शब्द आते हैं—पर यह कौन जानता था कि वह सारी लीला विधि के हाथों रची जा रही है। जीवन गणना का यह सूत्रधार किसी अगम्य स्थान पर बैठा हुआ अपनी जटिल चर और दिशा दे रहा है। यह कौन जानता था कि नवत असल होने जा रही है अभिनय समय का रूप ग्रहण करना वाला है। यह उस समय का वर्णन है जब उन्मत्तानु जान गया कि बूढ़े का स्वागत रचना जा रहा था। धन कुछ प्राचीनता दाप गुप्त

है। इसी के बाद प्रकृति वर्णन है—“निशा ने इन्दु को परास्त करके अपना साम्राज्य स्थापित कर लिया था। सद्बृत्तियां मुंह छिपाए पड़ी थीं, और कुवृत्तियां विजय गर्भ से इठलाती फिरती थीं। वन में वन्य-जन्तु शिकार की खोज में फिर रहे थे, और नगरों में नर-पिशाच गलियों में मंडराते फिरते थे।” एक आधुनिक उपन्यास में इस प्रकार के वर्णन से सौंदर्य की कोई वृद्धि नहीं होती।”

श्री मन्मथनाथ गुप्त ने पहले प्रसंग को प्राचीनता दोष पुष्ट बताया है। यह तो ठीक है, किन्तु शिल्प के अन्तर्गत इसकी विशिष्ट आलोचना नहीं की। इतना लिख देना कि प्रसंग प्राचीनता दोष पुष्ट है, पर्याप्त नहीं। क्योंकि प्राचीनता अपने आप में कोई दोष नहीं है। बहुत सी प्राचीन बातें आज भी संगत और वैज्ञानिक भी हो सकती हैं। दूसरे प्रसंग को लेकर उसमें सांकेतिक वर्णन की बात उठाई है, यह भी आलोच्य नहीं कहा जा सकता क्योंकि प्रेमचन्द का शिल्प वर्णन प्रधान शिल्प है। आचार्य शुक्ल की भांति प्रेमचन्द की यह प्रवृत्ति रही है कि एक बात लिखकर उस पर छोटी या बड़ी टीका-टिप्पणी अवश्य दे देते हैं। ‘निर्मला’ में तो उन्होने इस प्रवृत्ति की ओर विशेष संयम का परिचय भी दिया है, अन्य रचनाओं में तो वे खुलकर बोले हैं, अतः यह कोई दोष नहीं, शिल्पगत प्रवृत्ति है। वर्णनात्मक शिल्प के अन्तर्गत प्राकृतिक, भौतिक और अन्य बाह्य घटनाओं, प्रवृत्तियों और वातावरण का विस्तृत वर्णन हुआ करता है, यह स्वाभाविक ही कहा जाएगा। परिस्थिति अनुकूल प्राकृतिक वर्णन उपन्यास के रूप की सौंदर्य वृद्धि ही करते हैं, वे वर्णनात्मक शिल्प-विधि के प्राण हैं; उनके कारण ही उपन्यास में मानव और जगत के चित्र का चित्रण और व्याख्या प्रस्तुत होती है, अतः श्री मन्मथनाथ जी के मत से मैं सहमत नहीं हूँ। प्राचीनता भी कोई दोष नहीं है, अपितु ऐतिहासिक महत्त्व की विधा है जिसका गिलान्यास हिन्दी उपन्यास के क्षेत्र में प्रेमचन्द द्वारा प्रस्तुत हुआ है।

### रंगभूमि—१९२४

‘रंगभूमि’ प्रेमचन्द का सबसे बृहद् उपन्यास है। इस विशालकाय रचना में व्यक्ति, परिवार, समाज, धर्म, राजनीति, दर्शन और भारतीय इतिहास (१९०१-१९२३) को प्रतिष्ठित किया गया है। वस्तु-विन्यास, पात्र और विचारों की व्यापकता के कारण इसके रूपाकार (form) को संभालने की कठिनाई का प्रश्न उठता है। इसके विषय में यह नहीं कहा जा सकता कि यह सुगठित रूप का उज्ज्वल प्रमाण है, क्योंकि एक साथ तीन कथानकों को व्यवस्थित ढंग से संभालने और निभाने का प्रश्न जटिल हुआ करता है। इसमें व्यक्ति और स्थान इतने दूर तक फैले हुए हैं कि उनमें स्वाभाविकता रहना दुर्लभ हो गया है।

‘रंगभूमि’ का शिल्प-विधान वर्णनात्मक है। इसकी रचना व्याख्यात्मक शैली के अनुसार की गई है। इसका रूप बहिर्मुखी है जिसमें तीन मुख्य कथाएं तथा अनेक उप-कथाएं समानान्तर चलती हैं जो जीवन की व्यापकता को इसके अन्तर्गत समेटने का प्रयास

करती है। तथा का मन बाँज व्यक्ति-भरक है किन्तु उसे बहिर्मुखी रूप देने के लिए समाजोन्मुखी रखा गया है। मूरदास की लड़ाई दस बीघे भूमि की रक्षा हित की गई स्वायत्तता व्यक्तिपरक लड़ाई नहीं रह जाती, अपितु नारताय सामाजिक जीवन तथा निम्न मध्य-वर्ग के अधिकारों की लड़ाई बन जाती है। इसे इतिहासात्मक रूप देकर प्रस्तुत किया गया है जिसके कारण इसका विवरणात्मक रूप खिल उठा है। प्रस्तुत उपन्यास 'रंगभूमि' में कथाकार के व्यापक दृष्टिकोण और कथा की मुद्दा पकड़ दोनों ही दृष्टव्य हैं। वे कथा के एक सूत्र को पकड़ लेते हैं, फिर उससे संबंधित अनेक आख्यानों तथा घटनाओं को चित्रित कर दृश्यों का विस्तार कर देते हैं। इस प्रकार कहानी में से कहानी (Episode) जन्म लेती है, नये-नये चरित्रों के निर्माण का अवसर मिलता रहता है। 'रंगभूमि' में नई-नई, कथाओं तथा पात्रों की उद्भावना केवल कथा कहने के उद्देश्य से नहीं हुई अपितु मानव जीवन के अखण्ड चित्र को चित्रित करने के महान उद्देश्य का दृष्टिगत स्वरूप है। इस दृष्टि से यह रचना भी उद्देश्यमूलक है। कथाकार न अनोनीड आदमों तथा मिटाइलों के प्रतिपादन हित स्थान स्थान पर कथा का तोड़ा है, नये चरित्रों को जन्म दिया है और कल्पित चरित्रों के स्वाभाविक विकास की गति रोक दी है, या उन्हें मृत्यु लोक में पहुँचा दिया है।

सामाजिक समाज ही 'रंगभूमि' का विषय है। जीवन के जितने विविध रूपों को इसमें अभिव्यक्त किया जा सकता था, कथाकार ने अपनी ओर से उन सभी को एक साथ पकड़ लेने की पूरी चेष्टा की है। इसमें हम विश्व के तीन बड़े धर्म, (हिन्दू, मुसलमान तथा ईसाई) तीन वर्ग (पूजारी, भ्रष्टाचार तथा निम्नवर्ग) तथा मानवीय जीवन की तीन अवस्थाओं में चित्रित पात्र (बुद्ध—ईश्वर सेवक, युवक—विधवा, शिशु—धोष) उपलब्ध होत हैं। मूल विषय भारत में औद्योगीकरण हित उठी अनेक समस्याओं का विनाश विषय है। औद्योगीकरण के विषय में संबंधित समस्याओं का चित्रण भी उद्देश्यमूलक होने के कारण एकांगी रहा है। कथाकार ने अपने आदर्शवाद का प्रमुख स्वरूप सामाजिक की कठिनाइयाँ, इच्छाओं, आकांक्षाओं तथा नैतिक विचारों की चर्चा ही अधिक बन देकर की है। औद्योगीकरण के फलस्वरूप समाज और देश के कल्याण की खान जान सेवक से कृतज्ञाकर भी उस अपने आदर्शवादी विचारों तथा उद्देश्य के फलस्वरूप पल्लवित नहीं होने दिया।

विगत विषय के चुनाव के कारण वस्तु विप्लव की व्यापकता आवश्यक हो गई। इसके लिए प्रेमचंद ने कथा के तीन केन्द्र रखे हैं। पहली कथा का केन्द्र काशी का निकटवर्ती ग्राम पाडेपुर तथा इसका कणधार अथवा अमारमूरदास है। दूसरी कथा काशी नगरी में पल्लवित होती है, इसके अग्रदूत विनय, सोनिया, राजा महेंद्रकुमार इंदु तथा जानमवक हैं। तीसरी कथा मुख्य पैटर्न से दूर खड़ी है, इससे संबंधित सभी घटनाएँ एक दूरवर्ती रियासत उदयपुर के अवस्थित नगर और उसके निकटवर्ती इलाके में घटित होती हैं। इसके सूत्रधार दूसरी कथा के नायक विनयकुमार ही हैं किन्तु इसकी परिस्थितियाँ तथा दृश्य नए हैं। इसकी योजना प्रेमचंद की उद्देश्य प्रियता का प्रमाण है।

इन तीनों कथाओं के अतिरिक्त भैरों-मुसामी, साहिबगली साहिबगली, आदि

की उपकथाएं भी ली गई हैं। कथाकार ने भैरों-सुभागी की उपकथा को सूरदास की जीवनी से जोड़ दिया है और ताहिरअली माहिरअली परिवार की कथा को ही स्वतंत्र रूप से विकसित किया है। यह कथा विरोध रूप से प्रेमचन्द के ध्येयवादी दृष्टिकोण की पुष्टि करती है। इसके द्वारा उन्होंने मध्यवर्गीय परिवारों की आर्थिक उलझनों का चित्र खींचा है तथा 'रंगभूमि' को सामयिक समाज का चित्र बनाया है। ये उपकथाएं तथा इसमें गुम्फित अनेक घटनाएं ही 'रंगभूमि' में प्रेमचन्द के व्यापक दृष्टिकोण की परिचायक हैं। जिसकी स्वीकृति कतिपय विद्वानों द्वारा की गई है।

(क) "रंगभूमि भारतीय समाज की सम्पूर्णता को गाथाबद्ध करने का सबसे बड़ा प्रयास है। हिन्दी कथा-साहित्य में इसकी जोड़ का दूसरा प्रयास अनुपलब्ध है।"

(ख) "जितनी बड़ी रंगभूमि इस उपन्यास की है उतनी अधिक किसी अन्य उपन्यास की नहीं है।"

(ग) " 'रंगभूमि' जीवन की वास्तविक रंगभूमि है। इसमें लेखक ने समस्त जीवन का सम्पूर्ण चित्र बड़ी व्यापकता से खींचा है।"

(घ) " 'रंगभूमि' गांधीवाद के उन्माद की विभोर अवस्था में लिखित उपन्यास है।"

एक उपन्यास में अनेक स्वतन्त्र कथाओं को स्थान देना प्रेमचन्द पर पूर्ववर्ती उपन्यास के प्रभाव स्वरूप घटित हुआ। प्रेमचन्द से पूर्व देवकीनन्दन खत्री आदि उपन्यासकार कथा के बीच अनेक कथाओं का सृजन करते रहे हैं। उनका उद्देश्य केवल मात्र कौतूहलवर्धक घटनाओं और दृश्यों की रचना करना था। कार्य-कारण शृंखला की उन्हें कोई चिन्ता न रहती थी। प्रेमचन्द ने पाश्चात्य शिल्प का अध्ययन किया था, अतः उन्होंने कथाओं में कार्य-कारण शृंखला बनाए रखने की पूरी चेष्टा की। फिर भी यदि अस्वाभाविकता तथा असंबंधिता दृष्टिगोचर होती है तो वह वर्णनात्मक शिल्प-विधि के कारण है। वर्णनात्मक शिल्पी के कथानक यदि तिहरी कथावस्तु को लेकर चलते हैं तो उनमें शृंखला बनाए रखना सम्भव नहीं रहता।

टॉल्स्टाय की प्रसिद्ध रचना 'वार एण्ड पीस' में भी ऐसा ही हुआ है। इसके विषय में श्री लुब्जोक महोदय लिखते हैं— " 'वार एण्ड पीस' का साधारण स्वरूप दृष्टि को सम्पुष्ट करने में असफल रहता है। ऐसा मेरा विचार है कि यह अवश्य ही असफल रहता है। यह दो योजनाओं की अनगलता है, एक ऐसी अनगलता जो अल्प या अधिक मात्रा में टॉल्स्टाय के बदले हुए गतिमान ढंग से प्रतिपादित करती है। किन्तु यह अपने आकार को तभी अभिव्यक्त करती है जब समस्त रूप में देखा जाए तो इसका कोई केन्द्र नहीं मिलता। टॉल्स्टाय इस विषय में स्पष्ट रूप में इतने असंबंधित रहते हैं कि कोई भी यह परिणाम

१. (क) श्री हरस्वरूप माथुर—प्रेमचन्द : उपन्यास और शिल्प

(ख) डॉ० रामरत्न भटनागर—आलोचना : उपन्यास विशेषांक

(ग) श्री गंगाप्रसाद पांडेय—हिन्दी कथा साहित्य

(घ) डॉ० इन्द्रनाथ मदान—प्रेमचन्द : चिन्तन और कला

निकालेगा कि उन्होंने इस विषय पर गौर नहीं किया है।”<sup>2</sup>

‘रगभूमि’ में एक और बात दृष्ट्य है। वह है—कथा के केन्द्र की बात। पाण्डेपुर केवल पहली कथा का केन्द्र ही नहीं है, दूसरी कथा का केन्द्र भी बन जाता है। हाँ तीसरी कथा (जसवन्त नगर की कथा) का केन्द्र नहीं बन पाया। इसीलिए यह कथा मूल कथा तथा मुख्य पैटन से दूर खड़ी है। यह केवल मात्र उद्देश्य पूर्ति के लिए रची गई है, कथा गिल्प की सौन्दर्य वृद्धि के लिए नहीं। इस कथा का उद्गम घोन रानी जाहूवी की उम महन्वाकाशा से फूटता है जहाँ वह विनय को कमनिष्ठ, समाजसेवी, आत्मत्यागी, वीर प्रभु के रूप में देखने का सुख स्वप्न लेती है। सोफिया के प्रति उसकी यत्नी हुई आसक्ति का मन्द करन तथा उज्ज्वल प्रेम को प्रखर करने के निमित्त प्रेमचन्द उसे कुछ समय के लिए मुख्य रगभूमि से हटाकर जसवन्त नगर भेज देने हैं। दूसरे प्रेमचन्द आदर्शों की पूर्ति ही नहीं करते उद्देश्य को भी दृष्टिगत रखते हैं। एकमात्र पूँजीवादी शोषण ही नहीं, सामन्ती शासन के चित्र भी अंकित करना चाहते हैं। इसी के लिए जसवन्त नगर और वीरपानसिंह से संबंधित घटनाएँ दी गई हैं।

जसवन्त नगर वाली कथा मुख्य केंद्र से दूर हट गई है, इसीलिए इसमें एक अद्भुत उथल पुथल (Confusion) दृष्टिगोचर होता है। सोफिया को क्या में करने के लिए विनय द्वारा किए गए जनतन्त्रात्मक प्रयाग ‘भूतनाथ’ और ‘चन्द्रकान्ता’ का स्मरण कराते हैं। इस कथा के अन्तगत हमें सबसे अधिक अप्रासंगिक प्रश्न मिलते हैं। वीरपाल सिंह की सारी कथा अप्रासंगिक है। जब वह विनय को स्वप्न बराने के लिए जेल में संद लगाकर आता है तब आदर्शवादी विनय के द्वारा डाट दिया जाता है, दूसरे ही दिन जब जेल से यात्रानय की ओर विनय को ले जाने हुए एकाएक दूसरी मादर में डालकर दीवान के सम्मुख दिखाया जाता है तब पाठक भौचक्का गरा रह जाता है। यह अद्भुत घटनाएँ स्पष्टतया पूर्ववर्ती उपप्लव का प्रभाव दर्शाती हैं। साथ ही कथानकार की उद्देश्यमूलक कृति का उद्घाटन भी करती हैं। यही प्रेमचन्द ने विनय-दीवान वार्तादिमाई है जिसके द्वारा सामन्ती शासन की लाजली बाना की जड़े खोदी हैं। शिल्प की दृष्टि से इन घटनाओं का कोई महत्त्व नहीं है। यहाँ उद्देश्य ही प्रमुख है।

सोफिया पर हुए आक्रमण का प्रतिपाद लेने के लिए विनय का उग्र रूप धारण करना जहाँ मानवीय दुःखता का परिचायक है वहाँ परिस्थिति के प्रभाव का चित्रक दृश्य है। यही सँ अधिकतम प्राकम्पिक घटनाओं का सूत्रपात होता है। यही प्रेमचन्द

2 “Why the general shape of ‘War and Peace fails to satisfy the eye—as I suppose it admittedly to fail. It is a confusion of the designs, a confusion more or less marked by Tolstoy’s imperturbable ease of manner, but revealed by the book of his novel when it is seen as a whole. It has no centre, and Tolstoy is so clearly unconcerned by the back that one must conclude he never perceived it’

अपने दार्शनिक विचार प्रकट करने का अवसर पाते हैं—“जीवन के सुख जीवन के दुःख हैं। विराग और आत्मग्लानि ही जीवन के रत्न हैं। हमारी पवित्र कामनाएं, हमारी निर्मल सेवाएं, हमारी शुभ कल्पनाएं विपत्ति ही की भूमि में अंकुरित और पल्लवित होती हैं।”<sup>३</sup>

‘रंगभूमि’ में हमें औद्योगिक क्रान्ति की आरम्भ कालीन परिस्थितियां तथा सामन्ती राज्य में दुःख के सांस लेती जनता दोनों ही दृष्टिगोचर होती हैं, किन्तु इनमें से औद्योगीकरण से संबंधित समस्याएं अधिक प्रखर रूप में सामने आई हैं। इसीलिए औद्योगिक आरम्भ कालीन परिस्थितियों को चित्रित करने के लिए दो कथाओं की योजना जुटाई गई है। सामन्ती शोषण की कथा एक कथानक में सन्निहित कर दी गई है। एक ही विषय (औद्योगिक विकास का विषय) से संबंधित होने के कारण प्रथम दो कथानक एक-दूसरे में गुम्फित हो गए हैं। सूरदास पाण्डेपुर निवासियों की नाना लीलाओं में ही मग्न नहीं है अपितु काशी नगरी के उद्योगपति जानसेवक और प्रधान राजा महेन्द्रकुमार द्वारा आयोजित औद्योगिक तथा राजनैतिक दाव पेंचों को उल्टता तथा घुमाता रहता है। इसी भांति जानसेवक, महेन्द्रकुमार; विनय और इन्द्रदत्त पाण्डेपुर निवासी नायकराम, भैरों, वजरंगी आदि पात्रों की कथाओं में पूरी रुचि रखते हैं और उन्हें अपने-अपने हाथ में रखकर स्वार्थ-सिद्धि करना चाहते हैं। इन दो कथानकों में केवल मात्र राजनीति और समाज का ही समावेश नहीं हुआ है अपितु परिवार चित्रण भी खुलकर किया गया है। एक नहीं, तीन-तीन परिवार दोनों कथानकों में लाए गए हैं। काशी में जानसेवक परिवार के अतिरिक्त कुंवर भरतसिंह तथा राजा महेन्द्रकुमार के पारिवारिक जीवन की भांकी मिली है तो पाण्डेपुर में ताहिरअली परिवार के साथ-साथ भैरों सुभागी परिवार तथा वजरंगी का छोटा-सा कुटुम्ब भी दृष्टिगोचर होता है। इन सब परिवारों में ताहिरअली परिवार की उपकथा ही सबसे लम्बी बन पड़ी है जो कथा शिल्प की दृष्टि से आलोच्य है। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी के मतानुसार यह कथा उपन्यास को बोझीला बना देती है—“ताहिरअली और उनके समस्त परिवार की कथा जो उपन्यास में भिन्न-भिन्न अवसरों पर आती रही है, कथानक की दृष्टि से उपन्यास को बोझीला बना देती है। यदि ताहिरअली का आख्यान ‘रंगभूमि’ में न होता तो कोई हानि न थी। वलिक कथा अधिक व्यवस्थित और गतिशील हो सकती थी।”<sup>४</sup>

इस उपकथा को कथाकार ने सुचारु ढंग से चलाया है। हमारे मतानुसार यह कथा अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखती है। इसको बढ़ाने के लिए कथाकार ने पांच अध्याय मुख्य कथानक में जोड़ दिए।<sup>५</sup> यदि इनसे अलग कर दिया जाए तो एक लघु उपन्यास की रचना की जा सकती थी। हमारी दृष्टि में कथाकार ने इस कथा को जो विस्तार दिया है वह उद्देश्यमूलक है। कथाकार मध्यवर्गीय पारिवारिक जीवन की कतिपय समस्याएं

३. ‘रंगभूमि’ (दूसरा भाग)—पृष्ठ २०२

४. प्रेमचन्द : साहित्यिक विवेचन—पृष्ठ ७७

५. रंगभूमि—अध्याय संख्या—पृष्ठ ६७ से १०१ तक, ४, १०, २२ (प्रथम भाग) ३६, ४७ (दूसरा भाग)



तथा नैतिक मायानाए चित्रित करना चाहता है और उमी के निमित्त उसने यह कथा गढ़ दी है।

मूरदाभ और पाण्डेयपुर निवासियों की कथा मुख्य कथानक का सूजन करती है। इसमें भारतीय ग्रामीण जीवन की दीनता, पारस्परिक बलह के कारण जनता की मान-मिक होना तथा ईर्ष्या, श्रेय जनित लोगों की बाह्य चिन्ति का त्रिवरणात्मक उल्लेख प्राप्त होता है। अभी य लाग अपनी उलभना से हों मुक्ति नहीं पा रहे कि नगरवासी पूजीपति जातसेवक की अमीम महाराजाग्रा का शिकार हो जाते हैं। यही से दूसरे कथानक का श्रोगण होना है और दोनों कथानक साथ-साथ चलने लगते हैं। घटनाओं के भेष छा जाता है और उनमें सब भी-बभी आकस्मिक घटनाएँ झोल जन बरस उठती हैं। इन आकस्मिक घटनाओं का मूल कारण हमें खोजना है। प्रेमचन्द के शिल्प विधान में ये आकस्मिक घटनाएँ काटों के समान चुभ रही हैं। इनके समावेश के बाग कारण दृष्टि-गोचर होत हैं। इसमें प्रथम का सबंध कथाप्रस्तु से है गेय तीन का चरित्र चित्रण तथा उद्देश्य से है।

वस्तु विवेचन में नई घटना का समावेश शिल्प की दृष्टि से विगेष महत्त्व रखता है। हम परखना यह है कि क्या नवीन घटना स्वाभाविक, प्रामाणिक और कथा संगठन की दृष्टि से उपदेय है अथवा केवल मात्र बौतूहल वृद्धि करतवाली है। दूसरी मुख्य कथा को आरम्भ करने में पूर्व प्रेमचन्द ने जानसेवक की दुहिना साफिया को अपने पारिवारिक एव पामिक सकुल जीवन के प्रति असंतुष्ट दिखाया है। वह इस जीवन से परे भाग जाना चाहती है। घर से चन पडती है कि नैराश कालीन स्मृति जागृत हो उठती है और उसे इड्डु की याद आ जाती है। इसी स्मृति पर प्रेमचन्द अपनी टिप्पणी दे देते हैं। "मजबूरी में हमें उन लोग की याद आती है जिनकी मूल भी विस्मृत हो चुकी होती है। विदेश में हम अपने मुहल्ले का नाई या कहान भी मिल जाए, तो हम उसके गने मिन जाने हैं, वही देश में हमें कभी संधि मुक्त बान भी न की हो।"

एक ता कथा के बीच में आ आकर बार-बार टीका टिप्पणी करने चयना वणनात्मक शिल्प का परिचामक है, दूसरे उपन्यास में भी योजना पूरी तरह अबाधनीय है। 'शान समर में कभी भूलकर धैर्य नहीं खाना होगा' नामक कथा शृंखला को तोड़ने लगता है। तौमरे, यही पर एक आकस्मिक घटना दिखती दी गई है। साफिया ने अपने सामने एक जलने हुए नवत की देखा और वह भाग में कूड पडी, जन गई और अपने को इड्डु, विनय के सम्मुख देखती है। यह घटना पूणन अस्वाभाविक तथा अग्रासमिक है। केवल दूसरी कथा को प्रस्फुटित करने के निग नियोजन की गई है। यही पर एक अन्य प्रश्न उठ खडा है। अभी मोफिया बीमार हो पडी है। परिवार के सब लाग उसकी सेवा में सलग्न है कि परिवार अर्थात् कुवर भरतमिह उसे वयवाद देने के लिए आते हैं। पाठक जाना करता है कि कुवर भाहब इन गनि से साफिया के पास पहुच जाएंगे और कुशल समाचार पूछेंगे, किन्तु हुआ यह है कि कथाकार ने कुवर भाहब के गग रूप का वर्णन शुरू कर दिया

है। शिल्प की दृष्टि से यह एक भारी दोष है। जब पात्र के बाह्य आपे का वर्णन करने के लिए कथाकार विश्लेषणात्मक प्रणाली अपनाता है और कथा की गति को कुछ समय के लिए रोक देता है तब कथा में अस्वाभाविकता आ जाती है। घटना का चित्रण अबाध गति से होना चाहिए।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास में कथा में वर्णित संघर्ष दो पात्रों का पारस्परिक संघर्ष न रहकर जातीय अथवा राष्ट्रीय संघर्ष बन जाया करता है। छोटी से छोटी घटना भी उग्र रूप धारण कर लिया करती है। सूरदास-भैरों द्वारा सताई सुभागी को शरण देता है तो सूर तथा भैरों में मनोमालिन्य हो जाता है, किन्तु यह द्वेष दो पात्रों तक सीमित नहीं रहता। राजा महेन्द्रकुमार तथा जनसेवक तक को अपनी सीमा में ले लेता है। भैरों राजा साहब से फरियाद करने जाता है तो कथाकार कुछ देर के लिए कथा-प्रवाह को रोककर अपनी टिप्पणी देने लगता है—“किसी बड़े आदमी को रोते देखकर हमें उससे स्नेह हो जाता है। उसे प्रभुत्व से मंडित देखकर हम थोड़ी देर के लिए भूल जाते हैं कि वह भी मनुष्य है। हम उसे साधारण मानवीय दुर्बलताओं से रहित समझते हैं। वह हमारे लिए एक कौतूहल का विषय होता है। हम समझते हैं, वह न जाने क्या खाता होगा, न जाने क्या पढ़ता होगा, न जाने क्या सोचता होगा, उसके दिल में सदैव ऊँचे-ऊँचे विचार आते होंगे, छोटी-छोटी बातों की ओर तो उसका ध्यान ही न जाता होगा—कौतूहल का परिष्कृत रूप ही आदर है। भैरों को राजा साहब के सम्मुख जाते हुए भय लगता था, लेकिन अब उसे ज्ञात हुआ कि यह भी हमी जैसे मनुष्य है। मानो उसे आज एक नई बात मालूम हुई।”

फिर कथा आगे बढ़ाई गई है। यह इस शिल्प-विधि की विशेषता का उद्बोधक उदाहरण है। जानसेवक, महेन्द्रकुमार और मि० क्लार्क के सामूहिक आक्रमण द्वारा सूरदास को हराने की कुचेष्टा भी एक दीर्घ काल लेती है। एक ओर ये राजकीय एवं पूंजीवादी शक्ति हैं तो दूसरी ओर राष्ट्रीय एवं जनवादी आन्दोलन, जो विनय के नेतृत्व में सूरदास के भोंपड़े की रक्षा ही नहीं कर रहा, दीन-हीन, निर्वल और निराश जनता के अधिकारों की रक्षा भी करता है।

शिल्प की दृष्टि से विनय की मृत्यु एक दोषपूर्ण घटना है। विनय की आत्महत्या नितान्त आकस्मिक एवं क्षणिक भावुकता का परिणाम है। इसके साथ ही साथ मुख्य कथा का अन्त हो जाना उचित था, किन्तु सूरदास के सद्चरित्र पर टिप्पणी देने के लिए तथा कुछ अन्य कुछ उद्देश्यों की पूर्ति हित कथा आगे बढ़ा दी गई है। इसमें से प्रमुख उद्देश्य है, पात्रों का सुधार। हृदय परिवर्तन में प्रेमचन्द का पूर्ण विश्वास है। मृत्यु शय्या पर पड़े सूरदास से क्षमा मांगने के लिए जानसेवक और महेन्द्रकुमार को भेजा जाता है। ताहिरअली, माहिरअली उपाध्याय को भी अन्तिम सोपान पर बैठाया गया है। महेन्द्रकुमार का अन्तिम रूप मुख्य कथा की अन्तिम घटना को प्रस्तुत करता है। सूरदास की प्रतिभा पर किया गया उसका पदाघात और स्वयं मृत्यु प्राप्त करना एक गद्दी हुई घटना

प्रतीत होती है जो गुरे का घुराई का धन चमकाने के हनु निम्नी गई है।

'रगभूमि' में जानसेनक के पिता ईश्वर सेनक 'रगभूमि' कीम धार में शस्त्र 'प्रभु' मसीह मुझे अपने दामन में लिया लो' दुहराते हैं जो धार्मिक महत्त्व रखते हुए भी गिर्य-गत महत्त्व नहीं रखते। उपन्यास के अन्तिम साठ पृष्ठों में पांच पात्रों की मृत्यु दिखाई गई है जो क्या का कर्मण बनाकर भी उनका प्रभावशाली अन्त नहीं देती जिनकी नि-मोदान के अन्तिम दृश्य में भायक होरी की एक मृत्यु।

व्यक्ति के व्यक्तित्व पर विचार किए बिना कोई भी आलोचना पूर्ण नहीं की जा सकती। व्यक्ति ही वह केन्द्र है जिसके द्वारा प्रेरणा पाकर राजनीति, समाज और धर्म प्रस्तुतित होते हैं। 'रगभूमि' में अनेक प्रकार के व्यक्ति विद्यमान हैं इनमें से कुछ वर्ग विशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं ना कुछ वैयक्तिक प्रवृत्तियों से ओतप्रोत हैं।

सूरदास 'रगभूमि' का सबसे अग्रिम सत्तक एवं प्रभावशाली व्यक्ति है। इसका चुनाव प्रेमचन्द ने एक ही वर्ग विशेष से किया है—“भारतवर्ष में अनेक आदर्शियों के लिए न नाम की उन्नति होती है, न काम की। सूरदास उनका बना बनाया नाम है, और भीख मागता बना बनाया काम। उनके गुण और स्वभाव भी जगत प्रसिद्ध है—गाने बजाने में विशेष रुचि, हृदय में विशेष अनुराग, आध्यात्म और भक्ति में विशेष प्रेम उनके स्थाभा-विक लक्षण हैं। बाह्य दृष्टि बंद और अन्तर्दृष्टि खुली हुई।”

किंतु अपने गिर्य द्वारा इसमें कुछ विशेषताएँ रखने के कारण इसे वैयक्तिक पात्र बना दिया है। सूरदास के बना का किसी को भेद मालूम नहीं। अंधा होने के कारण उसका नाम सूरदास रखा गया है और दीन होने के कारण उसकी धृति भिक्षा मागता है। इसके साथ साथ हृदयमय विनम्रता तथा सहृदयता उसकी वर्गगत विशेषताएँ हैं, इसके आगे सभी बाने व्यक्ति विशेष की बानें हैं जिनपर विचार करना है।

पहली बात जो सूरदास के बारे में बही जा सकती है वह है उसकी चारित्रिक स्थिरता (Static character)। जीवन के विषय में विषमतापूर्ण परिस्थिति में भी वह हिमालय की तरह दृढ़ खड़ा रहता है। राजा जनक की भांति वह विदेही है। ससार में रहता हुआ भी ससार की भूठी मायताओं का दास बनकर नहीं रहता, उनपर विजय पाकर जीवन यापन करता है। सूरदास का दृष्टिकोण पूर्णतः आध्यात्मिक दृष्टिकोण है। वह जीवन को एक भवन समझता है और ससार को ब्रीज गृह। न जीत पर मदमत्त होता है, न हार पर निम्नेत्र।

दूसरी बात जो उसके चरित्र के बारे में अनेक आलोचकों ने की है—वह है सूर-दास का आदर्शवाद। केनियस आलोचकों के मतानुसार वह गांधीवाद का प्रतीक है। राष्ट्रीय जीवन का मन्त्रालय है। वैयक्तिक मानापमान और सुदृढ़ स्वार्थ से ऊपर उठ गया है। कुछ पात्र उसे देवता तक कह डालते हैं किंतु क्याकर ने उसे इसी धारा का पुत्र मानते हुए मानवीय गुणा तथा अवगुणों का दूत माना है। हृदय परिवर्तन में उनका विश्वास है।

सूरदास के चरित्र को चित्रित करने के लिए कथाकार ने तीन रंग अपनाए हैं। धर्मशास्त्र का रंग उसी चरित्र पर रंग-रिक्तियों करने हुए आगे बढ़ा है—“कोई कहता था, मित्र था; कोई कहता था, बन्धु था; कोई कहता कहता था; पर वह सचाई में विचारों था—वह शिष्याही, जिसके माथे पर कभी मैन नहीं आया, जिसने कभी हार नहीं मानी।”

इसके अतिरिक्त विभिन्न पात्र उसकी चरित्र विषयक प्रशंसा करने हैं। नायक राग रास मनेन्द्रकुमार मित्र से कहते हैं—“दृष्टर उस नाम का कोई बड़ा महात्मा है।” इसके उत्तर में राजा मनेन्द्रकुमार कहते हैं—“उस नाम का नहीं, उन जन्म का महात्मा है।” क. मुरदास चरित्राचार में राजा साहब को हरा देता है। उनके विचारों में दृढ़ता है। दामोदरदास के मतानुसार—“गुरे का किसी देवता का दृष्ट है।” द्रष्ट के शब्दों में—“वह सचो धुन का गवता, निर्भीक, निरुद्ध, मर्यादित आदमी है, किसी से दबना नहीं जानता।” रा. भैरों के विचार में—“वह आदमी नहीं सार है।”

कथाकार ने मुरदास का मानसिक पक्ष भी रिखा दिया है। जब मुन्नामी भैरों की मार में तंग आकर मुरदास की शरण लेनी है तब वह सोचता है—“मे कितना प्रभागा हूँ। तब यह मेरी इन्हीं होनी, तो जितने मानन्द में जीवन व्यतीत होता। अब तो भैरों ने इसे पद में निकाल दिया; मैं रण युद्धों में कौन सी बुराई हूँ।” यहाँ पर प्रेम-चन्द का चरित्र ग्रन्थेषण द्रष्टव्य है। उन्होंने मुरदास को एक दुर्गुण में लिप्त दिग्गजर नामाधिक मानवीय दुर्बलता के प्रतीक के रूप में चित्रित करने के निमित्त साथ ही साथ द्विषणी दे दी है—“मनुष्य-नाथ को, प्रेम की लालसा रहती है। भोगनिष्पी प्राणियों में यह कामना का प्रकट रूप है, गरुड हृदय दीन प्राणियों में शालि योग का।” केवल कथाकार के विचार में ही वह गरुड हृदय नहीं है। उपन्यास का प्रसिद्ध पात्र इन्द्रदत्त प्रभुमेवक से ग्रंथेजी में वार्ता करता हुआ कहता है—“कितना भोला आदमी है। सेवा और त्याग की मदेह मूर्ति होने पर भी गरुड दूर तक नहीं गया, अपने सत्कार्य का कुछ मूल्य ही नहीं समझता। परोपकार उसके लिए कोई उचित कर्म नहीं रहा, उसके चरित्र में मिल गया है।”

“हिम्मत नहीं हारी, जिसने कभी कदम पीछे नहीं हटाए, जीता, तो प्रसन्नचित्त रहा; हारा, तो प्रसन्नचित्त रहा; हारा तो जीतने वाले से कौना नहीं रखा; जीता तो हारने वाले पर तानियां नहीं बजाई, जिसने गेल में सदैव नीति का पालन किया, कभी धांधली नहीं की, कभी झूठी पर छिपकर चोट नहीं की। मित्राारी था, अपंग था, अन्धा था, दीन था, कभी भरपेट दाना नहीं नसीब हुआ, कभी तन पर वस्त्र पहनने को नहीं मिला; पर हृदय धैर्य और क्षमा, सत्य और साहस का अगाध भण्डार था। देह पर मांस

६. क. रगभूमि (भाग १)—पृष्ठ ११८

६. ख. वही—पृष्ठ १२६

१०. वही—पृष्ठ ११७

११. वही—(भाग २) पृष्ठ ६८

१२. वही—पृष्ठ १५

न था, पर हृदय में विनय, नील धार महाभूमि भरी हुई थी ।”

“हा, वह साधु न था, महात्मा न था, देवता न था, परित्याग न था, एक धुन, शक्ति-हीन प्राणी था, चिन्तामय और वागमय में घिरा दूषा, जिसमें अश्वगुण भी थे, और गुण भी । गुण कम थे, अश्वगुण बहुत । जोध लाभ, माह, अधकार य सभी दुगुण उमके चरित्र में मरे हुए थे, गुण कवन एक था । किन्तु य सभी दुगुण उम गुण के सम्पर्क से, नमक की खान में जाकर नमक ही जाने प्राणी बन्धुमा की भाँति, दशगुणों का रूप धारण कर लेते थे—और मज्जित हो जाता था नाम सन्तानुगत माह सद्गुणों के रूप में प्रकट होता था, और अहंकार आत्मनिष्ठान के रूप में । प्रायः वह गुण क्या था ? त्याग प्रेम, सत्य, भक्ति, दद, या उसका जो नाम चाह रख लोग । अन्धकार देखकर उमसे न रहा जाता था, अनीति उमके लिए अमर था ।”

प्रभाव की दृष्टि से मध्यस्थ न हान पर भी गिन्य की दृष्टि में एकछत्र चरित्र का उत्कृष्ट उदाहरण हम विनय-साधिया में दृष्टिगोचर होता है । ये दो चरित्र तीनों मुख्य कथाओं में विद्यमान रहते हैं । सोफिया में हम स्वतन्त्र व्यक्तित्व के दर्शन मिलते हैं । ईसाई धर्म में इसे कोई आस्था नहीं—इसलिए कि इसे उसका मन और मस्तिष्क श्रेष्ठ नहीं समझते । इसकी चिन्ताओं और आत्मनिष्ठानी प्रवृत्ति क्या में बाध सधप का कारण सिद्ध होती है । मान दाह करके वह एक आकस्मिक घटना द्वारा इन्डु के घर पहुँचती है, वहीं इसका विनय से साक्षात्कार होता है और साथ ही साथ चारित्रिक विकास भी—

यह प्रसंग का एक दो पक्ष मिलेजाने के चरित्र पर प्रभाव डालने के लिए विनय है । कथाकार प्रेमचन्द की यह चरित्रानुवृत्ति प्रियता है कि परिस्थिति का सीधा प्रभाव चरित्र पर और चरित्र का स्थायी प्रभाव परिस्थिति पर डालकर घाते बढ़ते हैं । जब मितेज जानसंघ अग्नि में भुज्जी अपनी बिट्टी दुहिता सोफिया का मिलने आती है तो परिस्थिति का उनका मानस द्रवित्व उठता है, बास्तव्य रस बहने लगता है, साधिया द्वारा कुवर भरतसिंह के गुणा का बयान सुनकर वे पुनः ईर्ष्या अग्नि में जलकर बह उठती है—“तुम्हें दूसरा मैं सब गुण ही गुण नखर घाते हैं । अश्वगुण सब घर वाली ही कहिये मैं पड़े है । यहाँ तक कि दूसरे घर भी अपने घर से अच्छे हैं ।” मितेज सबक का यह चारित्रिक परिवर्तन जो एक क्षण में ही दो रूप धारण कर लेता है, गिन्य की दृष्टि में महत्वपूर्ण है क्योंकि यह कथा में मन खाना है और परिस्थितियों के घात प्रतिघात दर्शाने में महत्वपूर्ण है ।

कथाकार ने जीवन की अनेक परिस्थितियों का प्रभाव सोफिया के जीवन चरित्र पर भी डाल दिया है और उसका वर्णनात्मक प्रणाली द्वारा किया है । एक दो उदाहरण हम अपने मन की पुष्टि देने उपादेय समझते हैं । जब इन्डु सोफिया से घिरे बिना राजा महे इन्दुमारसिंह के साथ चली गई तब सोफिया की मानसिक अवस्था का चित्र कथाकार ने गन्दो में चित्रित करता है—“सोफिया इस समय उम अवस्था में थी,

जब एक साधारण हंसी की बात, एक साधारण आखों का इशारा, किसी का उसे देखकर मुस्करा देना, किसी महरी का उसकी आज्ञा का पालन करने में एक क्षण विलम्ब करना, ऐसी हजारों बातें, जो नित्य घरों में होती रहती हैं और जिनकी कोई परवा भी नहीं करता, उसका दिल दुखाने के लिए काफी हो सकती थीं। चोट खाए हुए अंग को मामूली-सी ठेस भी असह्य हो जाती है।”<sup>१५</sup>

कथाकार ने सोफिया को परिस्थिति विशेष में लाकर खड़ा कर दिया है और यहीं से उसे विनय की ओर झुका दिया है मानो इन्दु को हटाने का एक मात्र उद्देश्य ही विनय-सोफिया रोमांस की मुक्त उद्भावना हो। किन्तु—नहीं, अभी नहीं। सोफिया विनय अभि-सार से पूर्व ही विनय की सुदूर यात्रा सोफिया के कोमल प्रेमपाश को छिन्न-भिन्न कर देने के लिए तथा चिरहनी नायिका के भावोद्गारों की अभिव्यक्ति हित चित्रित कर दी गई है। चिरही सोफी की जीवनी मीरा की भांति धर्मचर्या के एकांगी क्षेत्र में तल्लीन नहीं होती, समाजोन्मुखी वहिर्गत संघर्ष में रत हो जाती है। उसकी लड़ाई त्रयमुखी चित्रित की गई है। विनय के प्रेम से वंचित वह अपने मन के घात-प्रतिघात सहती है—धार्मिक विचार वैषम्य तथा अंध मातृ भक्ति से विहीन होने के कारण वह चिरायु मिसेज सेवक के कोप का भाजन बनी रहती है। उसकी तीसरी और अन्तिम लड़ाई उसके चिरप्रेमी मि० क्लार्क के साथ होती है।

सोफिया के चरित्र का चरम विकास उसके निराश प्रेम की दारुण अवस्था में है अथवा डाकू वीरपालसिंह की शरण में रहकर व्यतीत किए कुछ क्षणों में—शिल्प की दृष्टि से एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। उन्नत प्रेमघातनी सोफिया रात को सो नहीं पाती। एक बार आदर्श की आड़ लेकर भावुकता में कहे गए शब्दों पर पश्चाताप करके रात के अन्धेरे में प्रेमी विनय के पत्र को खोजने लगती है किन्तु केवल मात्र निराशा ही पल्ले पड़ती है—उस निराश अवस्था पर चारित्रिक टिप्पणी देते हुए प्रेमचन्द लिखते हैं—“उसकी दशा उस मनुष्य की-सी थी, जो किसी मेले में अपने खोए हुए बन्धु को ढूँढ़ता हो, वह चारों ओर आँखें फाड़-फाड़कर देखता है, उसका नाम ले-लेकर जोर-जोर तक पुकारता है, उसे भ्रम होता है, वह खड़ा है लपककर उसके पास जाता है, और लज्जित होकर लौट आता है। अन्त को वह निराश होकर जमीन पर बैठ जाता है और रोने लगता है।”<sup>१६</sup> निराश प्रेम आक्रान्त हो जाता है। सोफिया अपनी सखी इन्दु के दुर्व्यवहार पर, रानी जाह्नवी की कठोरता पर रुद्र रूप धारण कर लेती है। वह आत्म विश्लेषण करके अपने चरित्र पर स्वयं भी प्रकाश डालती है—“मैं अभिगिनी हूँ, मैंने उन्हें बदनाम किया, अपने कुल को कलंकित किया, अपनी आत्मा की हत्या की, अपने आश्रयदाताओं की उदारता को कलुषित किया। मेरे कारण धर्म भी बदनाम हो गया, नहीं तो क्या आज मुझसे यह पूछा जाता—क्या यही सत्य की भीमांसा है।”<sup>१७</sup> वास्तव में यही वह पंक्ति है ‘क्या यही सत्य की

१५. रंगभूमि—पृष्ठ १३२।

१६. वही—पृष्ठ १३७।

१७. वही—पृष्ठ १४०।

मीमांसा है जो उसका वायावस्थ करती है मि० बन्ना के सादबुद्ध क्षणों के लिए गाठ-साठ जोड़ती है। जिसका नगर पट्टबजी है, वही एक आत्मिक घटना का गिकार होकर वीरपालसिंह के सम्पर्क में उसका वायावस्थ हो जाता है। वह तारीख के नाम का रत्न बन जाती है। उसकी समस्त इच्छाएँ, समग्र क्रियाएँ एवं चेष्टाएँ समाश्रान्मुखी हो जाती हैं। वह वित्त का व्यग्न नरे गदर बहकर पुनः सद्भाव पर ले आती है। गितर की दृष्टि में यही एक बान इष्टव्य है। जहाँ पर सोफिया के चरित्र की साधकता नहीं रहती वही क्याकार उसके द्वारा आसक्त्यो बराबर उसकी जीवन सीता समाप्त कर देता है। आत्म-हत्या का परिचय वह अपनी माता को लिखे अन्तिम पत्र द्वारा देती है। जिसकी एक प्रसिद्ध पंक्ति है— 'जब वित्त न रह तो मैं किसके लिए रहूँ।' यही सोफिया के आत्म-वर्ति-दान का उत्कृष्ट उदाहरण सामने आता है।

क्याकार न अपन चरित्र विधान में जहाँ मूर्दम तथा सोफिया सद्भाव वैयक्तिक चरित्र अवस्थों व्यक्तियों की मानना की है वहाँ वह विधान के प्रतिनिधि पात्र भी सजोए हैं। वित्त एक आदर्श प्रेमी पात्र है। अपन प्रेम की उत्कृष्टता में उसे स्वयं विश्वास है— 'मैं तुमसे सच कहना हूँ, मेरे प्रेम में कामना का लोभ भी नहीं है। मेरे जीवन को मायब बनाने के लिए यह अनुत्तर ही काफी है।' आदर्श प्रेमी की भाँति उसके चरित्र का पूरा विकास हुआ है। और कौरी शत्रुता के कारण मल।

जानमेवक उदाहरण है—पूजीवादी समाज का प्रतीक है। ऐसे लोगों का न कोई धर्म होता है न ईमान। धर्म ही उनके लिए सबकुछ है जिसके लिए वे आत्मा तक को बच डालते हैं। उनका चरित्र कभी स्थिर (Static) नहीं होता, वे स्थिर (Dynamic) चरित्र के माध्यम नमूने हैं। जिसने हवा दमो पकड़ गए। भर्तृहृद के पास गए उसका यग-दान किया, महत्कृपार से साक्षात्कार कर उसे गाठ दिया।

महत्कृपारसिंह जैन नायक होने का दम्भ भरने दिया गया है। जैन नायक तो क्या बनेंगे, गृह नायक नहीं बन सके। आजीवन इन्डु से रिश्ते रहें। मूर्दम से वैयक्तिक मोल लिया, एश्वर्य के मद में पूर्ण सदैव उसे घृणा की दृष्टि से देखा, उसकी प्रतीति पर पदाधान किया किन्तु स्वयं उसी प्रतीति के नीचे दबकर पात पात हो गए। कहने को पदोलुपी नहीं, सम्मान के भिखारी नहीं किन्तु सभी कार्य एक पातक महत्वाकांक्षी जीव के इन्त में देखे-भरते जा सकते हैं। सेवा का मेवा तुरत ही माग लेने वाले बाह्यदम्भरी भारतीय नेताओं के ये एकमात्र प्रतीक हैं।

राती जाह्नवी एक आदर्श माता के रूप में चित्रित की गई है जिसमें मा सीता, शकुन्ता और पद्मिनी के दान किए जा सकते हैं जो मृत पुत्र को देखकर प्रसन्न हो सकती हैं, विलासो-मुख जीवन क्रीड़ा कर रहे पातकी मुक्त को सहन नहीं कर सकतीं।

मानव चरित्र दुर्लभाओं और योग्यताओं का समूह है। 'रगभूमि' वह सत्तार है

१८ सोफिया का मिलेड सेवक के नाम पत्र रगभूमि दूसरा भाग—पृष्ठ ४२

१९ रगभूमि में प्रभु सेवक से की गई एक वार्ता में प्रकट भावोद्गार भाग १

—पृष्ठ १४४।

जो दुर्बल से दुर्बल और योग्य से योग्य चरित्र प्रस्तुत कर रहा है। यहां कृतज्ञता भी है और कृत्घ्नता भी। भलाई भी, स्पष्टता भी, अस्पष्टता भी, कोमलता भी, कठोरता भी। पहना रूप ताहिरअली की सफेद वर्दी में तो दूसरा माहिरअली के काले जामे में पहचाना जा सकता है। एक की भौतिक विपिन्नता दूसरे की आध्यात्मिक विपिन्नता चारित्रिक विपिन्नता का जीता-जागता नमूना पेश कर रहे हैं।

मानवमात्र के स्वभाव की सार्वभौमिक व्याख्या करता हुआ कथाकार एक स्थल पर लिखता है—“कठिनाइयों में पड़कर परिस्थितियों पर क्रुद्ध होना मानव स्वभाव है।”<sup>१०</sup> मना इनसे बढ़कर मनुष्य चरित्र का चित्रकार कौन होगा ?

शिल्प की दृष्टि से विचार विवेचन के अन्तर्गत सबसे पहली वस्तु जो हमें अपनी ओर आकृष्ट करती है—वह है पहले कथाकार का सुधारवादी दृष्टिकोण। प्रेमचन्द की अन्य रचनाओं की भांति ‘रंगभूमि’ एक ही ढर्रे पर नहीं चलता इसमें सर्वत्र सुधार एवं हृदय परिवर्तन दृष्टिगोचर नहीं होता, केवल कतिपय अनिवार्य स्थलों पर कुछ एक पात्रों का हृदय परिवर्तन दिखाया गया है। सूरदास के परोपकारों को देखकर भैरों की सद्वृत्तियां जागृत कर दी गई हैं। सोफिया के त्याग और अभिनन्दनीय कार्यों की चर्चा सुनकर रानी जाह्नवी के दृष्टिकोण में आमूल परिवर्तन कर दिया गया है, किन्तु राजा महेन्द्रकुमार अन्त तक बुराई का दामन नहीं छोड़ते, मि० क्लार्क दमन की नीति नहीं त्यागते तथा नीलकण्ठ जसवन्त नगर की दुर्दशा बनाए रखते हैं।

प्रेम के विषय में कथाकार के उज्ज्वल विचार हैं जो विभिन्न पात्रों द्वारा व्यक्त किए गए हैं। प्रभुसेवक से वातचीत कर रही सोफिया कहती है—“प्रेम और वासना में उलना ही अन्तर है, जितना कंचन और कांच में। प्रेम की सीमा भक्ति से मिलती है, और उनमें केवल मात्रा का भेद है। भक्ति में सम्मान का और प्रेम में सेवा-भाव का आधिक्य होता है। प्रेम के लिए धर्म की विभिन्नता कोई बन्धन नहीं है।”<sup>११</sup> प्रेम में विभोर व्यक्ति की दशा बड़ी विचित्र होती है। चोरी, डाका या हत्या वह सभी कुछ कर गुजरता है। सोफिया विनय के पत्र को चुराने के लिए अर्ध रात्रि को रानी जाह्नवी के कमरे में घुस जाती है और पकड़ लिए जाने पर उसकी जो दशा हुई, कथाकार ने तत्कालीन वातावरण का शब्द चित्र अत्यन्त सजीव बना दिया है। “वह गड़ गई, कट गई, सिर पर विजली गिर पड़ी, नीचे की भूमि फट जाती, तो भी कदाचित्त वह इस महान संकट के सामने उसे पुष्प-वर्षा या जल-विहार के समान सुखद प्रतीत होती।”<sup>१२</sup> विनय सोफिया को विपदग्रस्त परिस्थिति में देखकर पिस्तौल चलाकर हत्या तक कर डालता। शातमय वातावरण का राग अलापने वाला व्यक्ति उपन्यास के पृष्ठों के पृष्ठ रक्त से लाल बना डालता है।

‘रंगभूमि’ में सबसे अधिक आकर्षक वात है कथाकार का अपने विचारों को

२०. रंगभूमि भाग १—पृष्ठ २३६।

२१. वही—पृष्ठ १४५

२२. वही—पृष्ठ २३६



सूक्ति रूप में प्रकट करना। उदाहरणार्थ हम चाहे सूक्तियाँ दे रहे हैं। ये सूक्तियाँ कथानकार ने अपने मुख से न बल्कि कथा के विभिन्न स्वला पर विभिन्न पात्रों के द्वारा कहलाई है। यह एक निष्पत्ति उत्पन्न सूचक प्रयोग है जो कथानकार की सब कुछ अपने मुख से कह डालने की प्रवृत्ति के परिणाम की सूचना दे रहा है। इन्हें साथ बातें करती हुई साक्षियाँ स्वाधीनता विषयक विचार प्रकट करती हुई कहती हैं—“हमारी स्वाधीनता लौकिक और इमरानि मिथ्या है। आपकी स्वाधीनता मानसिक और इमरानि सत्य है। असली स्वाधीनता वही है जो विचार के प्रवाह में बाधक न हो।” यहाँ पर इस सूक्ति के द्वारा साक्षियाँ न दाँधमों (ईसाई तथा हिन्दू धर्म) की स्वाधीनता की विवेचना कर जाती हैं। पहले भाग के चौथे अध्याय में ग्राम वाणा के साथ वाणा में छतनी हुआ मूरदास जब भीम बचन का मुकाम पर साहिबगंजी की ओर चल देता है तभी उसे मार्ग में दयागिर मित्र मिलता है उसे माह, माया, अहंकार और क्रोध को त्याग सच्चे धर्म मार्ग पर चलने का उपदेश देता हुआ कहता है—“धर्म का पत्र हम जीवन में नहीं मिलता। हम आत्मेन्द्र के नारायण पर भरोसा रखने हुए धर्म मार्ग पर चलना चाहिए।” दूसरे एक पक्ष में दयागिर हिन्दू धर्म के प्रसिद्ध धार्मिक और दार्शनिक ग्रंथ गीता का सार दे देता है। तीसरा उदाहरण प्रभु सधन और कुवर भग्नसिंह की वाणा में लिया जाता है—“व्यवसाय कुछ नहीं है, अंगर नर हत्या नहीं है। आदि में अन्त तक मनुष्यों को पशु समझना और उनमें पशुवत् व्यवहार करना इमता मूल सिद्धान्त है।” यहाँ पर प्रभु सेवक ने नई सम्यता की दो व्यवसाय के अन्तर्गत पक्ष पर व्यवसायान् किया है, उसके विचार में व्यवसाय बिना छल, झूठ और “आय हत्या के चल ही नहीं सकता।

चौथी सूक्ति अंग्रेजों की अधिकार निष्ठा और सद्भावना की सूचक है जो कथानकार द्वारा विनय का दिग गए एक भाषण रूप में शब्दों में से ली गई है। अंग्रेजों की राजनीति की सीमासा करने हुए वह कहता है—“आधिपत्य त्याग करने की वस्तु नहीं है। सत्कार का इतिहास केवल दसों एक शब्द आधिपत्य-प्रेम पर समाप्त हो जाता है।” दूसरे भाग में इस दृष्टि पर पहुँचने तक कि कथानकार विभिन्न पात्रों द्वारा विभिन्न सूक्तियाँ कहलाकर भाषण दिला कर एक महान् काय किया है। ‘रंगभूमि’ रूप में उसने एक महाकाव्य की रचना की है जिसमें राजनीति, समाज, धर्म, दान और व्यवसाय प्रधान अर्थशास्त्र की सीमासा कर दी है।

दानाहर्ष पर भी प्रमोद ‘रंगभूमि’ में अपने प्रिय आत्मा, सिद्धान्त और मायताओं को स्वयं व्याख्या करने के अवसर का पूणत नहीं त्याग देने। कृतज्ञता की व्यापक क्रियाशीलता पर विचार प्रकट करने हुए लिखते हैं—“कृतज्ञता हमसे वह सब कुछ करा लेती है जो नियम की दृष्टि में त्याग्य है। यह वह चक्की है जो हमारे सिद्धान्तों और

२३ रंगभूमि—पृष्ठ ६२

२४ वही—प्रथम भाग—पृष्ठ ८६

२५ वही—दूसरा भाग—पृष्ठ १६५

२६ वही—दूसरा भाग—पृष्ठ १८५-१८६

नियमों को पीस डालती है। आदमी जितना ही निःस्पृह होता है, उपकार का बोझ उसे उतना ही असह्य होता है।<sup>११३</sup> कहीं-कहीं कथाकार सूचित रूप में जीवन के शाश्वत सत्य को प्रकट करते देते गए हैं—“नैराश्य ने निद्रा की शरण ली; पर चिन्ता की निद्रा क्षुधा-वस्था का विनोद है—यान्त्रिकहीन और नीरस।”<sup>११४</sup> ईर्ष्या में तम ही तम नहीं होता, कुछ सत् भी होता है। वे केवल सूचित देकर बस नहीं कर देते तद्-अनुकूल वातावरण का सृजन भी कर डालते हैं। ईर्ष्या विषयक ये विचार प्रकट करते ही उन्होंने ‘रंगभूमि’ में जगधर भैरों की कथा का विकास किया है। भैरों द्वारा सूरदास की जगई गई भोंपड़ी का जगधर के सद्प्रयत्नों द्वारा पुनःन्यास कराया गया है। ईर्ष्या के अतिरिक्त क्रोध ही एक ऐसा भाव है जो मानव चित्र को पतनोन्मुख करके औपन्यासिक वातावरण में संघर्ष तथा सजीवता ला देता है। क्रोध की सशक्त कार्यक्षमता पर व्यंग्याघात करता हुआ कथाकार एक अन्य स्थल पर लिखता है—“मगर क्रोध अत्यन्त कठोर होता है। वह देखना चाहता है कि मेरा एक-एक वाक्य निशाने पर बैठता है या नहीं, वह मौन को सहन नहीं कर सकता। उसकी शक्ति अपार है, ऐसा कोई घातक से घातक शस्त्र नहीं है, जिससे बढ़कर काट करने वाले यन्त्र उसकी शस्त्रशाला में न हों; लेकिन मौन वह मन्त्र है, जिसके आगे उसकी सारी शक्ति विफल हो जाती है। मौन उसके लिए अजेय है।”<sup>११५</sup> यहाँ पर क्रोध की अपरिमित शक्ति के साथ-साथ ग्रहिणावादी मौन व्रत की अपरम्पार महिमा का गान भी कर दिया गया है।

‘रंगभूमि’ की रचना करके प्रेमचन्द ने किस उद्देश्य की पूर्ति की? एक शिल्पगत प्रश्न है। वस्तुतः प्रेमचन्द की उपयोगिता में विश्वास रखते हैं। इसी दृष्टिकोण को सामने रख आपने ‘सेवासदन,’ ‘निर्मला’ तथा ‘प्रेमाश्रम’ की रचना करके एक न एक सामाजिक, नैतिक अथवा धार्मिक समस्या को चित्रित किया है। इधर ‘रंगभूमि’ इस दृष्टि से इन रचनाओं से कहीं उच्च कोटि की कलाकृति है। इसमें कथाकार ने अखण्ड जीवन ज्योति प्रदीप्त की है। पूर्वी तथा पश्चिमी सभ्यता का तुलनात्मक अध्ययन भी हमें ‘रंगभूमि’ में उपलब्ध होता है। पूँजीवाद पश्चिमी सभ्यता की नई देन है जिसकी विकासकालीन परिस्थितियों का सफल चित्रण ‘रंगभूमि’ के विंगल पट पर चित्रित कर दिया है। इसके एक लेख में कथाकार ने इस सभ्यता को महाजनी सभ्यता का नाम दिया है। यह केवल शोषण के आधार पर फल-फूल सकती है। ‘रंगभूमि’ की मुख्य कथा इसका ज्वलन्त उदाहरण है। जानसेवक की उन्नति; सूरदास तथा पाण्डेयपुर निवासियों की अवनति है। जानसेवक का व्यवसाय सूरदास, इन्द्रदत्त के मृत शरीर और सैकड़ों उजड़े शरणार्थियों की आँहों पर फैलता है।

‘रंगभूमि’ में कथाकार ने भारतीय को एक बड़ा संदेश दिया है। जीवन एक खेल है। इसे खेलो। हारो तो धवराओ नहीं, जीतो तो गर्व मत करो। सूरदास की मृत अवस्था

२७. रंगभूमि—प्रथम भाग—पृष्ठ १०५

२८. वही—पृष्ठ १४६-१६२

२९. वही—दूसरा भाग—पृष्ठ १३७

के समय दिया गया भाषण इस खेल की पूरी सीमासा करता है। मृतावस्था में भी वह आभावादी रहता है। आभा और आस्था यही उसका सदेव है। मरते-मरते यह कह जाता है—“हम हारे, तो क्या, मंगल से भागे तो नहीं, रोग तो नहीं, घायली तो नहीं की। फिर से मेलेंगे, ज़रा दम ले लेने दो, हार-हारकर तुम्ही से मेलना सीखेंगे और एक न एक दिन हमारी जीत होगी, ज़रूर होगी।”

वितनी बनी आभा है और कितना दृढ़ विश्वास। मुरदास की सड़ाई जानगेवरा या बराक के विरुद्ध लड़ाई नहीं है—यह लड़ाई पुण्य की गाग के साथ लड़ाई है, शोषित की शापक के विरुद्ध लड़ी लड़ाई है। इस रूप में रगभूमि प्रतीकात्मक महावाक्य है।

गवन—१९३०

मन् १९३० के लगभग औपन्यासिक शिल्प की दृष्टि में हिन्दी भाषा में तीन महत्वपूर्ण उप-यासों का प्रकाशन हुआ। इनमें से इलाचन्द्र जोशी द्वारा रचित ‘लज्जा’ और जैतन्द्र रचित ‘परख’ विश्लेषणात्मक शिल्प विधि की रचनाएँ हैं। केवल ‘गवन’ वर्णनात्मक शिल्प विधि के अन्तर्गत आती है। वर्णनात्मक शिल्प विधि की रचना होने पर भी यह प्रेमचन्द के उप-यास शिल्प में सतत विकास की परिचायक है। इसमें प्रेमचन्द ने अपनी दृष्टि नये विषय और नये रूप की ओर केन्द्रित की। विषय की दृष्टि से उन्होंने समाज की अपेक्षा व्यक्ति और व्यक्ति को भी परिवार के परिवेश में प्रस्तुत किया है। वस्तु-विषय की दृष्टि से अधिकतम घटनाएँ बाह्य जगत में घटित होने के साथ-साथ अंतर्जगत की नाना लीलाओं पर भी प्रकाश डालती हैं। चरित्र चित्रण की दृष्टि से इस उप-यास के पात्र दोहरा व्यक्तित्व लेकर चलते हैं। रमा और जालपा एक और व्यक्ति रहते हैं, दूसरी ओर समाज में अपने प्रतिनिधित्व को सार्थक करने हैं। समस्या की दृष्टि से जहाँ प्रायः रचनाओं में समाज की समस्याओं पर प्रकाश डालते हैं, वहाँ ‘गवन’ में व्यक्ति की आकांक्षाओं से उत्पन्न विभिन्न समस्याओं का चित्रण भी करते हैं। इस संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“अपने उप-यासों में प्रेमचन्द समुदाय को लेकर चले हैं और वर्ग की समस्याओं पर विचार किया है। ‘गवन’ की समस्या व्यक्तिगत है और परिवार तक ही सीमित रहती है।”

‘गवन’ की समस्या को निरान्त वैयक्तिक नहीं कह सकते। यह ठीक है कि इस रचना में वे समाज से कुछ हटकर व्यक्ति की ओर उन्मुख हुए, किन्तु व्यक्तिपरक रचना के लिए जिस विश्लेषण की आवश्यकता है, उस प्रकार का विश्लेषण इस वर्णनात्मक शिल्प-विधि की रचना में उपलब्ध नहीं है। प्रेमचन्द की वर्णवर्णप्रियता, भावशो-मुक्तता तथा ध्येय-वादिता इस उप-यास के अन्तिम परिच्छेद में दृढ़नी बंध गई है कि इसमें प्रस्तुत राज नैतिक, सामाजिक और नैतिक प्रश्न एक प्रश्नचिह्न बनकर सामने आ गए हैं। आरम्भ के चित्रण और अन्त के दृश्यो में भी शिल्पगत परिवर्तन देख पड़ता है। मनावैज्ञानिक

३० रगभूमि—भाग दो—पृष्ठ ३७६

१ डॉ० भोमनारायण टंडन प्रेमचन्द कला और कृतित्व पृष्ठ—८६

विश्लेषण का सूत्र प्रेमचन्द के हाथ से छूट गया है और वर्णनात्मक घटनाओं की भीड़-सी लग गई है। आरम्भ में केवल जालपा के आभूषण प्रेम की समस्या को लिया गया है किन्तु अन्त तक पहुँचते-पहुँचते हमें प्रत्येक नारी पात्र, वृद्धा हो या युवती, अशिक्षता हो अथवा शिक्षता, जेवरों के प्रति लालायित नजर आता है। जालपा, रतन और बूढ़ी जगो प्रति-क्षण आभूषणों की बात जोहती दृष्टिगत हुई है। उपन्यास की कथा भी द्विमुखी होकर सामने आई है। 'गवन' की मुख्य कथा रमा-जालपा की दाम्पत्य प्रेमगाथा है जो प्रयाग तक सीमित रहती है, इसमें मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के लिए पर्याप्त अवसर था, किन्तु कथाकार ने जालपा की विरहजनित दशाओं का चित्रण ही पर्याप्त न समझकर कथा को दो भागों में विघटित कर दिया। समाज के विभिन्न रूप दिखाने और वर्णन आविश्य लाने के लिए कलकत्ता संबंधी विशाल गाथा का आयोजन किया गया है। इस विषय पर विद्वान समालोचक आचार्य वाजपेयी का वक्तव्य प्रस्तुत है—“यदि पूरा उपन्यास प्रयाग की घटनाओं से ही सम्बद्ध रहता तो उसमें रचना संबंधी पूर्णता आ जाती। उसका प्रभाव भी अधिक तीव्र होता और कदाचित् मध्यवर्ग की आर्थिक और सामाजिक समस्याओं पर तीखा प्रकाश पड़ता। इसी प्रकार यदि केवल कलकत्ते की घटनाओं से ही सम्बद्ध होता, तो वह पूर्णतः राजनीतिक उपन्यास बन जाता और न्याय के स्वरूप पर बहुत कुछ प्रभाव डालता। वैसी स्थिति में एक उपन्यास के बदले दो बन सकते थे। एक मध्यवर्गीय पारिवारिक चित्रण के आधार पर और दूसरा पुलिस के हथकण्डों और न्याय की विडम्बनाओं के आधार पर। पर इन दोनों को एक में मिलाकर प्रेमचन्दजी ने दोनों का प्रभाव घटा दिया।”

इससे सिद्ध होता है कि प्रेमचन्द ने नये विषय के साथ-साथ नया शिल्प प्रयोग भी करना चाहा, किन्तु उसमें आप पूर्ण सफल नहीं हो पाए। यह प्रयोग इनका विश्लेषण की ओर झुकाव मात्र कहा जाएगा। वर्णनात्मक से विश्लेषणात्मक की ओर थोड़ा झुककर पुनः वर्णनात्मकता को प्रश्रय देना इनकी प्रयोगशील प्रवृत्ति का परिचायक दृष्टान्त है। इनके प्रयोगों के संबंध में डॉ० राजेश्वर गुरु लिखते हैं—“‘वरदान’ से लेकर ‘मंगल-सूत्र’ तक प्रेमचन्द अपने उपन्यासों की रचना में निरन्तर प्रयोगशील रहे हैं। उनका प्रत्येक नया उपन्यास अपने पिछले उपन्यास से स्वरूप में थोड़ा-बहुत भिन्न है। इसका प्रचलन कारण यही है कि प्रेमचन्द जहाँ अपने विषय के क्षेत्र में विस्तार करते रहे हैं, वहाँ वे इस विस्तार को उपन्यास की कथा-वस्तु के रूप में संगठित करते समय उपन्यास के शिल्प-विधान को भी अधिकतर ‘गवन’ में कथाकार ने कथा के बीच में कुछ स्वप्नों की योजना जुटाई है, किन्तु उनका मनोवैज्ञानिक क्रम घटनाओं से नहीं जोड़ा है। जालपा को कुछ स्वप्न आते हैं किन्तु वे वे सिर-पैर के हैं। वास्तव में प्रेमचन्द को स्वप्न-विज्ञान (Dram Psychology) का वह ज्ञान नहीं था जो विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के कथाकारों या प्रतीकात्मक शिल्पियों में देखा गया है। उपन्यास की मुख्य घटना रमा का गवन कर कल-

वत्ता भाग जाना है। इस घटना के घटित हान से दो पृष्ठ पूर्व ही कथाकार ने इस ओर संकेत कर दिया है—“जालपा नीचे जाने लगी तो रमा ने कानर होकर उसे गले से लगा लिया और दम तरह नीच-नीचकर उसमें आलिंगन करने लगी मानी यह सौभाग्य उसे फिर न मिलेगा। कौन जानता है, यहाँ उसका अन्तिम आलिंगन हो।” इसके पश्चात् कथा दो भागों में विभाजित हो गई है। यही से रमा और जानपा का प्रवास काल प्रारम्भ हो जाता है जो लगभग छ मास तक चलता है, यह कथा को दो भागों में विभाजित रखता है।

कनकता की कथा का सूत्रपात करने से पूर्व कथाकार हमें एक प्रसिद्ध पात्र का साक्षात्कार करा देता है। यह कबल चरित्रगत विशेषताओं को प्रकाश में लाने के लिए ही नहीं किया गया है, अपितु कथा-सूत्र को पकड़ का दृढ़ करने के लिए भी किया गया है। रेलगाड़ी में रमा का कथाकार अपनी सद्चरित्रता की छाप मात्र बँटाने के लिए ही देवीदीन यात्रा नहीं कर रहा है अपितु रमा को कनकता में प्रथम देखकर उसके जीवन-चक्र का एक केन्द्र पर घुमान के लिए यह सामने आया है। रमानाय उसके घर आश्रय ही नहीं पाता बल्कि उसके परिवार का एक सदस्य बनकर रहता है। रमा के भागने पर कथा दो भागों में तथा दो दिशाओं में गतिशील होती है, किन्तु कब तक? उन्नीसवें तक जब तक कि परिचयता जालपा कुछ समय के लिए बिगड़ी जीवन के कुछ बड़े अनुभव प्राप्त करके पति प्राप्ति हिन सनान नहीं हो जाती और रमा पुनिस के चपुल में पसकर भूठी गवाहिया की एक पेगी नहीं भुगत लेता। जानपा के कलकत्ता पहुँचने ही कथा पुनः एक ध्येय की ओर अभिसर होती है—ध्यय है पति-पत्नी मिनन, जिसके लिए कथाकार ने एक कड़ी शान लगा दी है। मानवनी जालपा आदर पति को स्वीकार करेगी, भूटे, खुशामदी और पतिन दगादही मुखविर पति को नहीं। इसी के अनुसार कथा का दिशायास किया गया है और प्रसादान्त भी।

यही प्रासांगिक कथाओं के सिलसिले में महत्त्व पर विचार कर लेना भी समीचीन होगा। प्रासंगिक कथाओं में रतन तथा देवीदीन की दो उपकथाएँ ही महत्त्वपूर्ण हैं। रतन की उपकथा कर्ण-रम प्रधान है। यह उपकथा भी प्रयाग तथा कलकत्ता दोनों स्थलों की संर कर आती है और रमा जालपा की आधिकारिक कथा से संबन्धित है। रतन का विवाह एक अनमन विवाह है जो निम्नता की-सी करूँगा नहीं रखता। इसका पति बीमार रहता है किन्तु मन ही मन दुःखी है। रतन के प्रति राता भी है, आदर भी करता है। रतन कलकत्ता पहुँचकर जालपा ने किया वादा भूल-सा जानी है और इस प्रकार कुछ समय के लिए मुख्य कथा से परे आ खड़ी होती है किन्तु विधवा होकर जब पुनः प्रयाग जाती है तब जालपा के साथ दुःख-दय के दिन इकट्ठे काटना चाहती है किन्तु जानपा के कलकत्ता जान ही फिर अकेली रह जाती है और अपने अनीजे मणिभूषण के दारुण अत्याचारों का शिकार होती है फिर कहीं अन्य में जाकर कथाकार द्वारा स्थापित स्वर्गिक आश्रम में निवास करने बीमार पड़ प्राण दे देती है। हम देखते हैं कि रतन को जबरदस्ती

इस अन्तिम सोपान तक घसीटा गया है। यदि मणिभूषण के अत्याचारों के तले दबकर उसकी मृत्यु दिखाई होती तो कथा अधिक प्रभावशाली होती, संगठित रहती। 'गवन' के कथानक तथा रतन संबंधी आख्यान के शिल्पगत महत्त्व पर श्री मन्मथनाथ के विचार भी स्पष्ट हैं—“जब हम इस उपन्यास के कथानक की ओर दृष्टिपात करते हैं, तो हम निश्चय पर पहुँचते हैं कि 'निर्मला' के अतिरिक्त प्रेमचन्द के किसी भी उपन्यास का कथानक इतना सुगन्धित नहीं है। संगठन की दृष्टि से 'निर्मला' और 'गवन' प्रेमचन्द के श्रेष्ठतम उपन्यास हैं।”

हम उनसे पूर्णतः सहमत हैं। हमारे मतानुसार प्रेमचन्द की अन्य सभी कृतियों की अपेक्षा 'गवन' और 'निर्मला' का कथा तत्त्व सबसे अधिक सगुण है। देवीदीन-जग्गो की उपकथा इसलिए महत्त्वपूर्ण है कि इसने रमा जालपा की अन्तिम कथा में पूर्ण सहयोग दिया है। जोहरा का प्रवेश कथा को एक तीव्र गति प्रदान करता है। और कथा में त्रिकोणिक प्रेम (Tringular Love) उपस्थित कर देता है। कथाकार ने 'गवन' में भी अपनी आदर्शवादिता तथा ध्येयोन्मुख प्रवृत्ति का परिचय देकर कथा को विशेष ढाँचे में रखकर मोड़ दिया है। विलासी जोहरा का कायाकल्प कर उसे त्याग, सेवा और श्रद्धा-युक्त प्रेम की मूर्ति बनाकर अन्त में स्थापित आश्रम में बैठाकर कुछ समय पश्चात् त्रिवेणी की धारा में समाधिस्थ कर दिया है। अन्त का एक अध्याय यथार्थवादी समालोचकों को खटकता है। यदि रमा के वरी होते ही उपन्यास का अन्त हो जाता तो अधिक सुन्दर होता। आगे की कथा को जबरदस्ती ठूँसा गया है।

'गवन' के पात्रों का चरित्र चित्रण परिस्थितिजनित वातावरण के अधिक अनुकूल बन पड़ा है और इस दृष्टि से अन्य उपन्यासों की अपेक्षा अधिक स्वाभाविक और प्रभावशाली है। व्यक्तिपरक प्रकृति होने के कारण 'गवन' में स्थायी महत्त्व रखने वाले दो ही पात्र हैं—रमानाथ और जालपा—'गवन' इन्हीं की प्रेमकथा है जो केन्द्र में रहकर गतिशील होती है। इनके अतिरिक्त जो भी पात्र हैं वे इनके सहायक होकर आए हैं। अनावश्यक पात्रों की कल्पना इस रचना में कही भी नहीं की गई। सभी प्रधान पात्र दोहरे व्यक्तित्व से युक्त दीख पड़ते हैं। रमानाथ इस उपन्यास का नायक है। इसकी शत-प्रतिशत वैयक्तिकता सन्दिग्ध है क्योंकि इसमें कुछ वर्गगत चारित्रिक दुर्बलताएं विद्यमान हैं, जो भारतीय मध्यवर्गीय युवक की यथार्थ स्थिति का पर्दाफाश कर रही हैं। मिथ्या भाषण और बाह्य प्रदर्शन इसके चरित्र की ही नहीं भारतीय मध्यवर्गीय युवक के चरित्र की जानी पहचानी बातें हैं। इतना होने पर भी सहज संकोच की अत्यधिक मात्रा इसके वैयक्तिक चरित्र की उद्घाटक प्रवृत्ति है। क्योंकि हम जानते हैं कि अधिकतर मिथ्या-भाषी युवक पक्के ढीठ और स्वार्थी होते हैं जबकि रमानाथ ऐसा नहीं है। रमानाथ के चरित्र की यह विचित्रता चारित्रिक शिल्प का तथ्य है जिसे आचार्य नन्ददुलारे भी स्वीकार करते हैं—“प्रेमचन्दजी ने रमानाथ के द्वारा एक विशेष प्रकार का वैचित्र्यपूर्ण चरित्र उपस्थित किया है।”

४. कथाकार प्रेमचन्द—पृष्ठ ४१३

५. प्रेमचन्द : साहित्यिक विवेचन—पृष्ठ १२६

ममयनाथ गुप्त इस पात्र में बगलत और वैयक्तिक दोनों रूप देखने हैं—“इस उपन्यास का भाषक रमानाथ पटौचर बाबू श्रेणी का एक अल्प प्रतिनिधि है। हम यह नहीं कहते कि रमानाथ केवल एक टाढ़प भाव है तथा उसका व्यक्तित्व नहीं है, उसका व्यक्तित्व है।”<sup>१</sup>

रमा में हम एक साथ बिनासिता, कायरता, अदूरदर्शिता, गरीबजीवता, और स्वाधमियता के दर्शन होते हैं। ऊपर की आमदनी को वह मेहन्ताना और आत्म चतुरता का चरित्रमा समझता है। इसका अधिकतर चरित्र विदलेपणात्मक प्रणाली द्वारा कथाकार ने स्वयं चित्रित किया है। परिस्थिति के उत्तार-चढ़ाव के साथ-साथ उसके चरित्र में उन्नति और प्रवर्धन का प्रवण होना रहता है। भाषका, भय, चिन्ता और हिंसा तो कभी कभी आनन्द की प्रतिमा इसके वदन पर देखी-परखी गई हैं। सबसे बड़ी बात जो इसके चरित्र में दर्शा जा सकती है वह है इसकी चारित्रिक चञ्चलता। यह स्थिर नहीं है, गति-शील रहता है। जालपा से प्रतिभा वर भावुकता का परिचय देता है। किन्तु डिप्टी साहब की घुड़की मुक्कर भट भीगी बिल्ली बन जाता है। अन्न में इसका जो चारित्रिक परिवर्तन और उद्वान दिखाया गया है वह कथाकार की ध्येयो-मुखता का परिचायक है। वास्तव में रमानाथ एक कायर (Coward) व्यक्ति का उदाहरण है जो हिन्दी में वर्णनात्मक शिल्प के उपन्यास साहित्य में अपनी मिसान नहीं रखता।

जालपा का चरित्र रमा के चरित्र की अपेक्षा अधिक गतिमय (Dynamic) तथा उज्ज्वल बन पड़ा है। प्रयाग के एक छोटे से गांव में पत्नी, साढ़ और प्यार के मस्कार में ढली आभूषण प्रिय युवती का रूप धारण कर हमारे सामने आती है। कथाकार ने इसका चरित्र वैयक्तिक रूपों के साथ विदलेपणात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। उनकी आभूषण प्रियता का विदलेपण कर कथाकार लिखता है—“जालपा को गहनो से जितना प्रेम था, उतना कदाचित् समार की और किसी वस्तु से न था, और उसमें आश्चर्य की कौन-सी बात थी। जब वह तीन वर्ष की अशोच बालिका थी, उस वक्त उसके लिए सोने के चूड़े बनवाए गए थे। दादी जब उसे गोद में खिलाने लगती, गहनो ही की बर्बाद करती। तैरा दुलहा तैरे लिए बड़े सुन्दर गहने लाएगा। ठुमक-ठुमक चलेगी।”<sup>२</sup> बाल हृदय पर पड़े ये मन्कार जीवन द्वार पर पहुँचकर परिप्लुत हो सकते थे। किन्तु कहाँ ? रमा के मिथ्या और बने तो रही-सही कसर भी मिटा दी और अपने कुर्या से जालपा की आभूषण प्रियता तथा बिनासिता वृत्ति को हटा दी।

विरह की अग्नि में तप्त होकर जालपा का चरित्र निम्बर आता है। वह किसी भी साधे में ढाली जा सकती है।<sup>३</sup> रमा के जाने ही वह बिलासिता का जामा उतार फेंकती है। अपने प्रियहार को ४०० में बेचकर पति का ऋण उतारती है। पति को गबन के घन्ने से बचाती है। विनास की सभी वस्तुमा की गंगा की लहरों की भेंट कर आत्मा पर पड़े

१ कथाकार प्रेमचंद—पृष्ठ ४०४-४०५

२ गबन—पृष्ठ २६

३ वही—पृष्ठ २६०

वोभ को हल्का करती है। जालपा का आत्म गौरव पूर्ण रूप से कलकत्ता पहुंचकर ही जाग्रत होता है—पति मिलन पर वह सिहर उठती है। कथाकार ने बड़े सफल ढंग से वह चित्र खींचा है—“उसकी आंखों में कभी इतना नशा न था, आंखों में कभी इतनी चपलता न थी, कपोल कभी इतने न दमके थे, हृदय में कभी इतना मृदु कम्पन न हुआ था। आज उसकी तपस्या सफल हुई।” किन्तु जालपा अधिक समय शिकवे-शिकायतों तथा मान-अभिनय में न बिताकर एक गर्वपूर्ण बात कहती है—“अगर तुम्हें यह पाप की खेती करनी है, तो मुझे आज ही यहां से बिदा कर दो।”

कलकत्ता में ले जाकर जालपा के चरित्र को कथाकार ने उज्ज्वलतम सोपान पर बैठा दिया है। दिनेश की फांसी का समाचार सुनकर वह पति के पाप का प्रायश्चित्त करने का दृढ़ निश्चय कर लेती है। सहिष्णुता, त्याग, और सेवा वृत्ति को अपनाकर तन, मन, धन दिनेश के परिवार हित समर्पित कर देती है। कथाकार ने जालपा के चरित्र का समस्त विकास एवं परिवर्तन अत्यन्त स्वाभाविक रखा है—रमा तक ने यह स्वीकार किया है कि जालपा के त्याग, निष्ठा, और सत्य प्रेम ने उसकी आंखें खोली हैं, यही नहीं वह तो जोहरी जैसी वेश्या का कल्याण भी कर डालती है।

जोहरा हमारे सामने एक क्षणिक प्रभाव रखने वाले पात्र के रूप में आती हैं और वह भी एक वेश्या बनकर। किन्तु कथाकार ने उसके चरित्र को भी गतिशील (Dynamic) बना दिया है और उसके सुधार का कारण उसीके मुख से कहलवाया है—“जिस प्राणी को जंजीरों से जकड़ने के लिए वह भेजी गई हैं, वह खुद दर्द से तड़प रहा है, उसे मरहम की जरूरत है, जंजीरों की नहीं। वह सहारे का हाथ चाहता है, बक्के का भोका नहीं। जालपा देवी के प्रति उसकी श्रद्धा, उसका अटल विश्वास देखकर मैं अपने को भूल गई। मुझे अपनी नीचता, अपनी स्वार्थपरता पर लज्जा आई। मेरा जीवन कितना अधम, कितना पतित है, यह मुझ पर उस वक्त खुला; और जब मैं जालपा से मिली तो उसकी निष्काम सेवा, उसका उज्ज्वल तप देखकर मेरे मन के रहे-सहे संस्कार भी मिट गए। विलासयुक्त जीवन से मुझे घृणा हो गई। मैंने निश्चय कर लिया, इसी अंचल में मैं आश्रय लूंगी।” इस प्रकार से यह चरित्र केवल इसी तथ्य का उद्घाटक बनकर सामने आता है कि विपरीत परिस्थितियों में भी नारी का नारीत्व पूर्णतः विलुप्त नहीं होता। परोपकार हित वह रुग्ण रतन की सेवा भी करती है। मानवतावाद का परिचायक यह दृष्टिकोण प्रेमचन्द के चरित्र चित्रण की विशेष टेकनीक है।

देवीदीन, रतन, रमेश और जग्गो अन्य पात्र हैं जो उपन्यास में समय-समय पर उभरकर लीन हो जाते हैं। इनमें से देवीदीन और रतन के चरित्रों के द्वारा कथाकार ने कुछ आदर्शों की रक्षा की है। देवीदीन अर्धशिक्षित होने पर भी परोपकारी और आतिथ्य सत्कारी मानव के रूप में तथा रतन एक सच्ची पतिव्रता स्त्री के रूप में अंकित की गई हैं।

‘गवन’ में कुल मिलाकर चार विषयों पर विचार प्रकट किए गए हैं। इनमें प्रमुख स्थान नारी संबंधी आभूषण प्रेम के विषय को दिया गया है। आभूषण प्रेम को व्यक्ति के



लिए ही अहितकर सिद्ध नहीं किया गया अपितु दम एक सामाजिक बीमारी का रूप दे दिया गया है। कुछ अनारका न ता मदन का गहना की टूटने की तब कह जाता है। आभूषण प्रेम पर क्याकार न एक पात्र रमंग के द्वारा एक लम्बा-चौड़ा भाषण भी दिला दिया है जिसका कुछ भाग यहाँ उद्धृत कर देना समीचीन होगा—“बुग भरज है, बहुत ही बुरा। उह घने जा भानन भ खच जाना चाहिए, वान बच्चो का पट काटकर गहना की भट कर दिया जाता है। बच्चा का दूध न मिले, न सही। पी की गध तब उनकी भाग म न पहुच, न सही। मवा आर कना के दान उ ह न हा कोई परवाह नहीं। पर देखो जो गहन जरूर पहननी और स्वामा जी गहने जरूर बनवाएंगे। दम-दस, बीम-बीस रूप पान जाने कलकों का दानता है जा मंडी हुई काठिया में पगुपों की भाति जीवन काटने हैं जिन्हें सबके का जलपान तक सम्भार नहीं जाना, उन पर भी गहनों की सज्ज सबार रहती है। इस प्रथा में हमारा सज्जाना जाना जा रहा है। मैं तो कहता हूँ, पट गुनामी पराधीनता में कही बड़कर है। इसके कारण हमारा चित्तना आत्मिक, नैतिक, दैहिक, आर्थिक और धार्मिक पलन हो रहा है, इसका अनुमान ब्रह्मा भी नहीं कर सकते।” वास्तव में यह विचार क्याकार के अपने विचार हैं किन्तु इन्हें पाश्चात्योन्मुखित करार उभय गिल्फगन उक्ति का परिचय दिया है।

विचार प्रतिपादन का यह दग उमने आगे चलाकर भी अधिकतम रूप में अपनाए गया है। ‘श्वेत’ म स्त्री स्वाधीनता तथा उसे पुरुष सम अधिकारों से विभूषित करने के लिए रत्न के प्रति वर्काल दंडु भूषण एक लम्बा-चौड़ा भाषण देने हैं, वे रमा से तब-चित्त भी करके हैं जा म आकर यहाँ तक कह उठते हैं—‘जब तक हम स्त्री पुरुषों की प्रवाध रूप से अपना-अपना मानसिक विकास न करने देंगे, हम भवतति की ओर गिरावट चले जाएंगे।’”

स्त्री स्वाधीनता से संबंधित एक भयंकर समस्या समुक्त परिहार की समस्या है, जिसमें सरल निष्कपट और परमार्थी प्राणी घुट घुटकर मरने के अनिश्चित कुछ भी प्राप्त नहीं करता। इसमें भी अधिकतर स्त्री ही अधिक पिमती है और विशेषकर वह स्त्री जो विधवा हो जाए। उसके लिए जीवन एक नास्तिकीय धर्म बनकर सामने खड़ा रहता है जिसमें वह चित्त की भाति चटक-चटकर मुनती बनी जाती है। पति की मृत्यु पर सोन में लड़ी रहने वाली रत्न जब मणिभूषण के कपट जाल में फँसकर दाग-दागों की गूहाज हो जाती है तब चिन्ताकर कहती है—“न जाने किस पापी ने यह कानून बनाया था। अगर दंडित कही है और उसके पैदा कई पाप होता है तो जब दिन उसीके सामने उस पापी से पूछी, क्या तेरे घर में भा-बहनें न थी। तुझे उनका अपमान करने लगना न आई। अगर मरी जानन में दूनी तागत हनी कि मारे देग में उमरी आवाज पहुचनी, तो मैं सब स्त्रियों से कहती—बहना किसी सम्मिलित परिवार में बिना मत करना और अगर करना तो जब तक अपना घर अलग न बना जा, चैन की नीद मत माना।”” क्या

१० मदन—पृष्ठ ५१

११ वही—पृष्ठ १०७

१२ वही—पृष्ठ २७४

कार को रतन से ही नहीं रतन सदृश सारे नारी जगत से पूर्ण सहानुभूति है और वह उसे सम्मानित अवस्था में देखना चाहता है।

भारतीय नेताओं की काली करतूलों का पर्दाकाश करने के लिए भी कथाकार ने अपनी ओर से लम्बी-चौड़ी टीका-टिप्पणी की योजना न करके देवीदीन का भाषण दिया है, जिसकी कुछ पंक्तियाँ पठनीय हैं—“इन बड़े-बड़े आदमियों के किए कुछ न होगा। इन्हें बस रोना आता है, छोकरीयों की भाँति विसूरने के सिवा इनसे और कुछ नहीं हो सकता। बड़े-बड़े देशभक्तों को बिना विलायती शराब के चैन नहीं आता। उनके घर में जाकर देखो तो एक भी देशी चीज न मिलेगी। दिखाते को दस-वीस कुरते गाढ़े के बनवा लिए, घर का और सामान विलायती है। सब के सब भोग-विलास में ग्रन्थे हो रहे हैं।”<sup>१३</sup> इस ढंग से प्रेमचन्द ने समसामयिक नेताओं की यथार्थ स्थिति पर प्रकाश डलवा दिया है। इसका अर्थ यह नहीं कि प्रेमचन्द स्वयं सर्वत्र तटस्थ रहे हैं और इस उपन्यास में मौन व्रत धारण कर लेते हैं।

आवश्यकता पड़ने पर ही प्रेमचन्द ने अपनी ओर से आलोचनात्मक टिप्पणियाँ दी हैं, जिनमें से एक-दो स्थल दृष्टव्य हैं। रतन के पति की मृत्यु पर मौत की सर्वकाल-जनीनता पर आपने लिखा है—“मानव जीवन की सबसे महान घटना कितनी शांति के साथ घटित हो जाती है। वह विश्व का एक महान व्यंग, वह महत्वाकांक्षाओं का प्रचण्ड सागर, वह उद्योग का अनन्त भण्डार वह प्रेम और द्वेष, सुख और दुःख का लीला-क्षेत्र, वह बुद्धि और बल की रंगभूमि न जाने कब और कहा लीन हो जाती है, किसीको खबर नहीं होती। एक हिचकी भी नहीं, एक उच्छ्वास भी नहीं, एक आह भी नहीं निकलती। कितना महान परिवर्तन है। वह जो मच्छर के डंक को सहन न कर सकता था, अब उसे चाहे मिट्टी में दबा दो, चाहे अग्नि चिता पर रख दो, उसके माथे पर बल तक न पड़ेगा।”<sup>१४</sup>

‘गवन’ तक पहुँचकर प्रेमचन्द का विचार प्रतिपादन अधिक व्यवस्थित, अधिक संयत और व्यंजनामय हो गया है। इसमें उन्होंने नारी की विवशता और मर्यादा तथा सीमाओं के साथ-साथ मध्यवर्ग की दिशा को तोलकर रतन दिया है।

### गोदान—१९३६

मानव-व्यापारों का व्यापक और सूक्ष्म कथात्मक विवेचन ‘गोदान’ की शिल्पगत विशेषता है। ‘गोदान’ में कथाकार अपने को एक बड़ी सीमा तक परोक्ष में ले जाकर पात्रों को आगे ले आया है। आलोचकों ने इसे निर्विवाद रूप से प्रेमचन्द पुनः उत्तम रचना माना है। कतिपय आलोचकों के मत उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत है :—<sup>१५</sup> “गोदान निर्विवाद रूप से प्रेमचन्द की सर्वश्रेष्ठ कृति है। और चितन का परिणाम है, दूसरी ओर इसमें उपन्यास के शिल्प-विधान का डॉ० इन्द्रनाथ

१३. गवन—पृष्ठ १७७

१४. वही—पृष्ठ २०३-२०४

मिनता है।”

“गोदान प्रेमचंदजी की अंतिम और अन्त्यम कृति है।”

“श्रीगयासिक कौशल प्रस्तुत उपन्यास में सबसे अधिक है।”

“गोदान ग्रामीण जीवन के आधार पर पक्ष का महाकाव्य है।”

“गोदान आधुनिक भारतीय जीवन का दर्पण है।”

‘गोदान’ की गिन्य विधि में मूल रूप से कोई नवीनता नहीं है। यह भी यणनात्मक गिन्य विधि की रचना है किन्तु इसमें प्रस्तुत जीवन की आशाओं और निराशाओं का द्वन्द्वमूलक वर्णन भावी उपन्यास की उत्प्रेरणा स्वरूप समृद्ध रूप में प्रस्तुत हुआ है। समस्त रचना समाजपरक बहिर्गत मध्य के व्यापक चित्रण के साथ विकसित हुई है। सभी प्रमुख पात्रों का बाह्य रूप का वर्णन विस्तार रूप में प्रस्तुत हुआ है। पात्रों की समस्या पंचाम स भी अधिक है, उनकी मनाभावनाओं का विवरण प्रेमचंद की प्रौढ़ व्याख्यात्मक शैली का परिचायक है। ‘कामावस्था’ में जो शिल्पगत श्रुतियाँ रह गई थीं, उनका निराकरण पूर्ण रूप में ‘गोदान’ में हो गया है। ‘कामावस्था’ और ‘कर्मभूमि’ में अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन तथा अनौचित्यपूर्ण दृष्टियों की भरमार है। ‘गोदान’ की रचना ‘रामभूमि’ के ठर पर वर्णनात्मक गिन्य में हुई है, किन्तु इसे अलख जीवन का महाकाव्य बनाने की चेष्टा नहीं की गई, यह दो खण्डकाव्यों के समन्वय का एक सुन्दर प्रयास है। इस दृष्टि से ‘गोदान’ का विषय जीवन का कोई एक पहलू नहीं है। यह जीवन के दो रूपों का तुलनात्मक अध्ययन है। अतः ‘गोदान’ के शिल्प विधान पर लगाया गया आरोप कि इसमें दो एकदम अलग अलग लगभग समानान्तर कथाओं को घटे कमजोर भूतों में बाधने का यत्न किया गया है, न्यायपूर्ण नहीं है।

‘गोदान’ के अस्तु विधान के शिल्पगत पहलू पर प्रकाश डालते हुए आचार्य नन्ददुलारे तिलक हैं—“गोदान उपन्यास के नागर्क और ग्रामीण पात्र एक बड़े मकान के दो खण्डों में रहने वाले दो परिवारों के समान हैं, जिनका एक दूसरे के जीवन-क्रम से बहुत कम सम्पर्क है।” इस संबंध में एक अन्य आलोचक लिखते हैं—“गोदान की आधिकारिक कहानी के साथ-साथ प्रासंगिक कहानी भी चलती है। वह है देश के साथ गहर की कहानी। मालती और मेहता की कहानी। यह प्रासंगिक कथा मुख्य कथा से अलग दिखाई पड़ती है और लगता है कि यदि लेखक होरी के ग्राम जीवन की कथावस्तु तक

पात्रों में पू. डॉ० राजेश्वर गुरु प्रेमचंद एक अध्ययन—पृष्ठ २२३

प्रग. आचार्य नन्ददुलारे प्रेमचंद साहित्यिक विवेचन—पृष्ठ १३१

मै. म. स्त्रि. महेंद्र भटनागर ‘समस्यामूलक उपन्यासकार प्रेमचंद’—पृष्ठ २१०

र. वर्मा, त. गंगाप्रसाद पाण्डेय हिन्दी कथा साहित्य—पृष्ठ ६१

१० ग. स. सम्पादक डॉ० इन्द्रनाथ मानव प्रेमचंद चिंतन और

११ घ. हा.

१२ ग. हा. साहित्य—पृष्ठ १४८

सीमित रहता तो यह उपन्यास शिल्प की दृष्टि से अपने में पूर्ण हो सकता था।”<sup>१०</sup> इस संबंध में मुझे डॉ० राजेश्वर गुरु का कथन अधिक तर्क संगत प्रतीत हुआ है। वे लिखते हैं—  
 “एक कथा शहर की है और एक गांव की। और ‘गोदान’ को। संक्षिप्तीकृत रूप में लाने वालों ने शहर की कथा का अधिकांश अलग करके यह सिद्ध करना चाहा है कि इसके बिना भी कथा के रसास्वादन में कोई विक्षेप नहीं पड़ता। उपन्यास शास्त्र की दृष्टि से यह निश्चित है कि ‘गोदान’ की आधिकारिक वस्तु गांव की कथा है और प्रासंगिक शहर की, लेकिन इस प्रकार के दृष्टिकोण के द्वारा जो दोनों को अलग-अलग और एक को प्रमुख और अन्य को गौण समझने की प्रवृत्ति है, वह उचित नहीं है।”<sup>११</sup> वास्तव में ये दोनों कथाएं एक-दूसरे की पूरक हैं। आचार्य नन्ददुलारे द्वारा आरोपित नागरिक कथा की शिल्पगत अनुपयोगिता संदिग्ध है। उन्होंने नागरिक कथा के समन्वय के दो उद्देश्य बताए हैं—

१. तुलना द्वारा ग्रामीण परिस्थिति की विपमता को स्पष्ट करना और प्रभाव को तीव्र बनाना।

२. प्रभाव को तीव्र करना तथा नागरिक पात्रों द्वारा ग्राम में सुधार के प्रयत्न।

मेरे मतानुसार इसका एक तीसरा उद्देश्य भी है, वह है नागरिक जीवन के प्रलोभनों में भोले-भाले कृपकों को फसाकर उनकी असारता दिखाना। इन प्रलोभनों के कारण आज ग्राम के ग्राम उजड़ रहे हैं, कृपक मजदूर बनते जा रहे हैं और सूदखोरी आदि महाजनी सम्यता के चिह्न फूट पड़े हैं। इन सबके मिश्रित प्रभाव को व्यापक रूप में प्रस्तुत करने के लिए ही शहर और गांव की कथाएं गुम्फित की गई हैं। अतः ‘गोदान’ में दो जीवन रूपों का प्रतिपादन एक नवीन शिल्पगत प्रयोग है। जीवन के कुछ सत्य शाश्वत होते हैं और सर्वत्र विद्यमान रहते हैं। ग्राम हो या नगर; शोषित हो व शोषक; सुधारक हो अथवा सुधारपात्र सर्वत्र स्वार्थ का ही प्रभुत्व है। स्वार्थ की मात्रा में अन्तर हो सकता है; और इसी अन्तर को स्पष्ट करने के लिए दो कथाएं ली गई हैं। शोषण तथा स्वार्थ का सीधा संबंध महत्वाकांक्षाओं से है, ज्योंही महत्वाकांक्षाएं बढ़ती हैं, इनकी मात्रा बढ़ जाती है। होरी, खन्ना, रायसाहब से संबंधित कथाएं इसका प्रमाण हैं। ‘गोदान’ की इन दोनों कथाओं में जीवन के इस शाश्वत सत्य को अभिव्यक्त किया गया है।

प्रश्न उत्पन्न होता है कि यदि शोषण के विभिन्न रूप ही दिखाने थे तो ‘गोदान’ की रचना भी ‘रंगभूमि’ के पैटर्न को अपनाकर की जा सकती थी। इसमें भी अखण्ड जीवन को प्रतिष्ठित किया जाना चाहिए था ताकि यह महाकाव्य (Epic) पद पर आसीन होता। परन्तु ऐसा नहीं किया गया। इसका एक कारण तो यह है कि एक बार प्रति विस्तृत चित्रपटी (Canvass) पर जीवन-चित्र उतार लेने के पश्चात् पुनः उतनी ही बड़ी पृष्ठभूमि तैयार कर लेना किसी भी बड़े से बड़े कलाकार के लिए सरल खेल

७. गोपाल कृष्ण कौल : प्रेमचन्द चिंतन और कला—सम्पादक डॉ० इन्द्रनाथ मदान—पृष्ठ ८६

८. प्रेमचन्द : एक अध्ययन—पृष्ठ २२४

मिलता है।”

“गोदान प्रेमचंदजी की अन्तिम और अत्यन्त कृति है।”

“श्रीपत्रात्मिक कौशल प्रस्तुत उपन्यास में सर्वत्र अधिष्ठ है।”

“गोदान ग्रामीण जीवन के अत्यन्त पक्ष का महाकाव्य है।”

“गोदान आधुनिक भारतीय जीवन का दर्पण है।”

‘गोदान’ की गिन्य विधि में मूल रूप से कोई नवीनता नहीं है। यह भी यथेष्टात्मक गिन्य विधि की रचना है, किंतु इसमें प्रस्तुत जीवन की आशाओं और निराशाओं की द्वन्द्वमूलक वणन भावी उपन्यास की उत्प्रेरणा स्वरूप नमूना रूप में प्रस्तुत हुआ है। समस्त रचना समाजपरक दृष्टिकोण से व्यापक चित्रण के साथ विकसित हुई है। सभी प्रमुख पात्रों के बाह्य भाव का वणन भविष्यत् रूप में प्रस्तुत हुआ है। पात्रों की समस्या पंचांग से भी अधिष्ठ है, उनकी मनोभावनाओं का विवरण प्रेमचंद की प्रौढ़ व्यावहारिक शैली का परिचायक है। ‘कायाकल्प’ में जो गिन्यगत कृत्रिमता रह गई थी, उनका निराकरण पूर्ण रूप से ‘गोदान’ में हो गया है। ‘कायाकल्प’ और ‘कर्मभूमि’ में धनियोगिकवर्णन तथा अनौचित्यपूर्ण दृश्यों की भरमार है। ‘गोदान’ की रचना ‘कर्मभूमि’ के ठरें पर वर्णनात्मक गिन्य में हुई है, किन्तु इसे अत्यन्त जीवन का महाकाव्य बनाने की चेष्टा नहीं की गई, यह दो खण्डकाव्यों के समावयव का एक सुंदर प्रयास है। इस दृष्टि में ‘गोदान’ का विषय जीवन का कोई एक पहलू नहीं है। यह जीवन के दो रूपों का तुलनात्मक अध्ययन है। अतः ‘गोदान’ की गिन्य विधान पर लगाया गया आरोप कि इसमें दो एकदम अलग अलग लगभग समानांतर कथाओं को बड़े कमजोर सूत्रों से बांधने का यत्न किया गया है न्यायपूर्ण नहीं है।

‘गोदान’ के वस्तु विधान के गिन्यगत पहलू पर प्रकाश डालते हुए आचार्य नन्ददुलारे लिखते हैं—“गोदान उपन्यास के नागरिक और ग्रामीण पात्र एक बड़े भूकान के दो खण्डों में रहन बाने दो परिवारों के समान हैं, जिनका एक दूसरे के जीवन-क्रम से बहुत कम सम्पर्क है।” इस संबंध में एक अन्य मालोचक लिखते हैं—“गोदान की आधिकारिक कहानी के साथ-साथ प्रासंगिक कहानी भी चलती है। वह है देहान के साथ सहृदय की कहानी। मालती और मेहता की कहानी। यह प्रासंगिक कथा मुख्य कथा से अलग दिखाई पड़ती है और लगता है कि यदि लेखक होरी के ग्राम जीवन की कथावस्तु तक

भाषी में पू. डॉ० राजेश्वर गुरु प्रेमचंद एक अध्ययन—पृष्ठ २२३

आई। एम. आचार्य नन्ददुलारे प्रेमचंद साहित्यिक विवेचन—पृष्ठ १३१

ता में सब मि. महेंद्र भटनागर समस्यामूलक उपन्यासकार प्रेमचंद—पृष्ठ २१०

अमर बरना, न. गंगाप्रसाद पाण्डेय हिंदी कथा साहित्य—पृष्ठ ६१

१० लक्ष्मण मानव, सम्पादक डॉ० इन्द्रनाथ मानव प्रेमचंद चिंतन और

११ वह

१२ वही साहित्य—पृष्ठ १४८

सीमित रहता तो यह उपन्यास शिल्प की दृष्टि से अपने में पूर्ण हो सकता था।” इस संबंध में मुझे डॉ० राजेश्वर गुरु का कथन अधिक तर्क संगत प्रतीत हुआ है। वे लिखते हैं— “एक कथा शहर की है और एक गाव की। और ‘गोदान’ को। संक्षिप्तीकृत रूप में लाने वालों ने शहर की कथा का अधिकांश अलग करके यह सिद्ध करना चाहा है कि इसके बिना भी कथा के रसास्वादन में कोई विक्षेप नहीं पड़ता। उपन्यास शास्त्र की दृष्टि से यह निश्चित है कि ‘गोदान’ की आधिकारिक वस्तु गाव की कथा है और प्रासंगिक शहर की, लेकिन इस प्रकार के दृष्टिकोण के द्वारा जो दोनों को अलग-अलग और एक को प्रमुख और अन्य को गौण समझने की प्रवृत्ति है, वह उचित नहीं है।” वास्तव में ये दोनों कथाएं एक-दूसरे की पूरक हैं। आचार्य नन्ददुलाबे द्वारा आरोपित नागरिक कथा की शिल्पगत अनुपयोगिता संदिग्ध है। उन्होंने नागरिक कथा के समन्वय के दो उद्देश्य बताए हैं—

१. तुलना द्वारा ग्रामीण परिस्थिति की विपमता को स्पष्ट करना और प्रभाव को तीव्र बनाना।

२. प्रभाव को तीव्र करना तथा नागरिक पात्रों द्वारा ग्राम में सुधार के प्रयत्न।

मेरे मतानुसार इसका एक तीसरा उद्देश्य भी है, वह है नागरिक जीवन के प्रलोभनों में भोले-भाले कृषकों को फंसाकर उनकी असारता दिखाना। इन प्रलोभनों के कारण आज ग्राम के ग्राम उजड़ रहे हैं, कृषक मजदूर बनते जा रहे हैं और सूदखोरी आदि महाजनी सभ्यता के चिह्न फूट पड़े हैं। इन सबके मिश्रित प्रभाव को व्यापक रूप में प्रस्तुत करने के लिए ही शहर और गाव की कथाएं गुम्फित की गई हैं। अतः ‘गोदान’ में दो जीवन रूपों का प्रतिपादन एक नवीन शिल्पगत प्रयोग है। जीवन के कुछ सत्य शाश्वत होते हैं और सर्वत्र विद्यमान रहते हैं। ग्राम हो या नगर; शोषित हो व शोषक; सुधारक हो अथवा सुधारपात्र सर्वत्र स्वार्थ का ही प्रभुत्व है। स्वार्थ की मात्रा में अन्तर हो सकता है; और इसी अन्तर को स्पष्ट करने के लिए दो कथाएं ली गई हैं। शोषण तथा स्वार्थ का सीधा संबंध महत्वाकांक्षाओं से है, ज्योंही महत्वाकांक्षाएं बढ़ती हैं, इनकी मात्रा बढ़ जाती है। होरी, खन्ना, रायसाहब से संबंधित कथाएं इसका प्रमाण हैं। ‘गोदान’ की इन दोनों कथाओं में जीवन के इस शाश्वत सत्य को अभिव्यक्त किया गया है।

प्रश्न उत्पन्न होता है कि यदि शोषण के विभिन्न रूप ही दिखाने थे तो ‘गोदान’ की रचना भी ‘रंगभूमि’ के पैटर्न को अपनाकर की जा सकती थी। इसमें भी अखण्ड जीवन को प्रतिष्ठित किया जाना चाहिए था ताकि यह महाकाव्य (Epic) पद पर आसीन होता। परन्तु ऐसा नहीं किया गया। इसका एक कारण तो यह है कि एक बार अति विस्तृत चित्रपटी (Canvass) पर जीवन-चित्र उतार लेने के पश्चात् पुनः उतनी ही बड़ी पृष्ठभूमि तैयार कर लेना किसी भी वड़े से बड़े कलाकार के लिए सरल खेल

७. गोपाल कृष्ण कौल : प्रेमचन्द चिंतन और कला—सम्पादक डॉ० इन्द्रनाथ मदान—पृष्ठ ८६

८. प्रेमचन्द : एक अध्ययन—पृष्ठ २२४

नहीं है। दूसर यदि ऐसा किया जाता तो 'रंगभूमि' का प्रभाव नष्ट होने की आशंका बनी रहती। इतनी महान कृति (रंगभूमि) के प्रति अपने अभ्युष्ण मोह को मरनतापूर्वक गहरी त्यागा जा सकता था जिससे फलस्वरूप प्रेमचंद ने नई योजना जुटाई और इस योजना के अन्तर्गत दो समाज (ग्राम समाज और नागरिक समाज) दो कथाओं में चित्रण पर विशिष्ट किए गए हैं।

अब देखना यह है कि ये दो कथाएँ किस अंग में और किस स्थान पर आकर समाहित हानी हैं और किस स्थल पर अलग अलग रहती हैं। ग्रामीण समाज को लेकर चित्रित की गई कथा में हमारे अनिया कथानक ही आध्यात्मिक है और इसके साथ तीन उपकथाएँ जोड़ दी गई हैं—

- (क) गोबर भुनिया कथा
- (ख) मानादीन मिलिया अबध सबध कथा
- (ग) भावा-नाहरी-नोवेराम आख्यान

इन तीनों उपकथाओं का मीठा सबध आधिकारिक कथा से (अर्थात् होरी घनिया कथन कथा से) जुड़ा हुआ है। इन तीनों उपकथाओं ने किसी न किसी रूप में होने घनिया जीवन को प्रभावित किया है, अतएव ये शिल्पगत उपयोग रखती हैं, किन्तु इनके अनिरिक्त जा उपकथाएँ या किसी गढ़े गए हैं वे उद्देश्यपूर्ति करने के अनिरिक्त कोई शिल्पगत महत्त्व नहीं रखते। जैसे उन्नीसवें अध्याय में अनिया का सोना की समुदाय में जाकर मधुरा में बार्ता करना सोना का ऊपर विगड़ उठना शिल्प की दृष्टि से दाप-पूर्ण और श्रेष्ठ आकार वृद्धिजनक बानें है। भुनिया गोबर उपकथा में भुनिया द्वारा गोबर को सुनाई गई गपडू कागमोरी की उपकथा भी मुख्य कथा पर कोई प्रभाव नहीं डालती। एक आलोचक महोदय ने मानादीन-मिनिया अबध सबध कथा को भी शिल्पगत दोष बताते हैं—“मानादीन मिनिया की कहानी हमारे और घनिया के चरित्र पर प्रकाश अवश्य डालती है पर वस्तु विकास में इसका विशेष स्थान नहीं है। यह कथा यदि वस्तु से पूर्णतया निकाल दी जाए, तब भी वस्तु-श्रुतता निश्चित नहीं होती।”<sup>१</sup>

किन्तु यदि हम दृष्टि में देखा जाए तो गोबर-भुनिया रोमांस दृश्य, घनिया का भुनिया को आश्रय देना, नोहरी की विभिन्न सीलाएँ भी महत्त्वहीन सिद्ध होगी। परन्तु ऐसा नहीं है। ये उपकथाएँ जहाँ एक ओर वस्तु विधान में व्यापकता की परिचायक हैं वहाँ तीव्रता की खोज भी है। चौबीसवें अध्याय में अनिया के भविष्य के विषय को लेकर मानादीन के प्रति किया गया अनिया के पिता हरगू वर रोमाचकारी काण्ड उपन्यास में नाटकीय दृश्य प्रस्तुत कर देना है और उक्त घटना पर कथाकार द्वारा किया गया संक्षिप्त व्याख्यात्मक अघञाभूत पाठक को पूर्ण चेतन अवस्था में ले आता है। मैंने आरम्भ में लिखा है कि ‘गोदान’ में कथाकार की प्रवृत्ति टीका-टिप्पणी में न रम कर अधिकतर कथा में निप्प रही है। यहाँ इसका प्रमाण प्रस्तुत है—“उस हड्डी के टुकड़े ने उमक मुटू को ही नहीं, उसकी आमा को भी अपवित्र कर दिया था। उसका घम इसी

रान-पान, छन-विचार पर टिका हुआ था। आज उस धर्म की जड़ कट गई।" सिलिया केवल धनिया का आश्रय ही प्राप्त नहीं करती, आगे चलकर होरी एक बड़ी कठिनाई (सौना के विवाह की समस्या) को हल करने में भी पूर्ण सहयोग देती है। मातादीन-सिलिया की कथा का महत्त्व किमी मात्रा में भी कम नहीं है।

धनिया-होरी की मुख्य कथा अवगम्य प्रान्त के एक छोटे से ग्राम वेलारी से संबंध रखती है। इसमें धनिया-होरी, पुनिया-हीरा, गोभा, गोवर-भुनिया, भोला, दातादीन, मातादीन, सिलिया, नोवेराम तथा पटेश्वरी, भिगुरी आदि अनेक पात्र समय-समय पर रंगमंच के मुख्य भाग पर आकर कथावस्तु को आगे बढ़ाते हैं। स्वयं धनिया तथा होरी उपन्यास के चौदह अध्यायों में विरामान रहकर मुख्य वस्तु-विधान जुटाते हैं।<sup>१०</sup> शायद इसीलिए अधिकतर समालोचकों ने 'गोदान' को ग्रामीण जीवन के अन्विकार पक्ष का महाकाव्य कहा है। किन्तु 'गोदान' केवल मात्र कृषक समुदाय के दुबले जीवन विकास का उद्घाटक महाकाव्य नहीं है, अपितु हमें इसमें कृषक के अतिरिक्त अन्य वर्गों तथा ग्राम के साथ-साथ नगर के लोगों की अलन्य खण्ड गाथा भी प्राप्य हो गई है। मेहता-मालती तथा 'सन्ना-गोविन्दी' आदि पात्रों तथा नागरिक प्राणियों की खण्डित गाथाएं भी इस रचना में गुम्फित कर दी गई हैं जो अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखते हुए भी धनिया-होरी कथा की ओर कभी-कभी झुक रही प्रतीत होती है। मेहता-मालती ग्राम में पहुंचकर होरी आदि कृषक समुदाय से संबंध स्थापित करना चाहते हैं, किन्तु यह सबध क्षणिक सिद्ध होता है।

वस्तु विधान के अन्तर्गत नागरिक खण्ड से संबंधित कथा सौष्ठव एवं इसके शिल्पगत महत्त्व पर दृष्टिपात कर लेना भी समीचीन होगा। नागरिक कथा का क्रीड़ा केन्द्र लखनऊ नामक प्रसिद्ध नगर है और इस कथा के वाहक हैं मि० मेहता तथा मालती। इन पात्रों के अतिरिक्त मि० खन्ना तथा गोविन्दी की उपकथा भी समानान्तर चलती है। मिर्जा खुर्द, मि० तन्ना तथा ओंकारनाथ आदि अन्य पात्र इसमें यथासंभव सहयोग देते हैं। रायसाहब अमरपाल सिंह अपने ग्राम समेरी में बैठे हुए इन दो कथाओं (नागरिक और ग्रामीण) की ओर बारी-बारी झुकते दिखाए गए हैं। होरी का ग्राम वेलारी उनके इलाके में है और वहां घटित प्रमुख घटनाओं के प्रति वे उदासीन नहीं रह सकते—उधर लखनऊ में उन्हें अपनी मित्र मंडली (मि० खन्ना, मेहता, मिर्जा खुर्द, मालती आदि) तथा आमोद-प्रमोद के प्रवासन प्राप्त हैं।

नगर की कथा किसी भी दृष्टि से कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। ग्राम में तो केवल एक वर्ग (कृषक वर्ग) का ही शोषण दिखाया गया है किन्तु नगर में तो प्रत्येक वर्ग, प्रत्येक पात्र एक दूसरे को हड़प कर लेने को दौड़ रहे हैं। पूजपति मि० खन्ना के आवरण में भी रायसाहब का शोषण करते नहीं धरते, उन्हें जी भरकर कमीशन काट कर रुपया उधार

१० गोदान (पन्द्रहवां संस्करण, १९५८)—पृष्ठ २५२

११ वही—अध्याय संख्या १, ३, ४, ८, ९, १०, ११, १४, १७, २०, २१, २४,



दिखाते हैं। मि० तत्वा प्रतिपन्न ग्रामना जन्तु माधने की जिया म रत हैं। मित्रा मुन्द के साथ ब गिकार सेने नही जाने भगिनु उही का गिकार करले जाते है। घन प्राप्ति हिन दा पात्रो को परम्पर लखा बर दूर खडे हो खाना तथा समासा देखना और हाथ मँकना आपने बाग हाथ का काम है। दूसर पडिन आकारनाथ मिडाल और आदरा का राग प्रलाप कर भी राय माह्य के द्वारा फेंके गए पद्रह सा स्थानों पर ग्रामना इमान बेचकर आमहमन कउन दण्डिमाचिर हान है। गावर आदि पात्र नगर की वायु मगते हो आम-केदिन और पत्रम स्वार्थी बन जात हैं। बड़ी गावर आ मित्रों मुन्द का आश्रय पाकर चार पम जाइन के योग्य हुआ, आवश्यकता पन्ने पर उही को दा स्थया उधार न देकर हुतन्ना आर स्वाद परना का परिचय दे देता है। नगर म पडुचकर भुनिया भी कुछ समय का ग्राम नाम श्वगुर का विस्मृति कर देता है।

नगर की क्या से मबधित कुउ ग्राम्याय गिन्य की दृष्टि से दोषपूर्ण है। विशेषकर पद्रहवा तथा बर्लीसवा अध्याय न्यागत महत्त्व न रखकर विचारगन महत्त्व रखते हैं। पद्रहवें अध्याय म बीमम लोग म मि० मेहना द्वारा दिया गया एक लम्बा भाषण और बीच-बीच म उसपर विभिन्न पात्रा द्वारा की गई टीका टिणणी नारी विपमक दृष्टिकोण से परिपूर्ण अध्याय है जिसमे कोई भी घटना घटित नही हुानी। इसी भाति ३२वें अध्याय मे मित्रा मुन्द नगर म ब्याघ्रा का एक नाटक मण्डली बना लेते हैं। मि० मेहना उस पर तक विनय करत है जा दानो मित्रा की अनि नावुकता की परिचायक है, क्या विकास की सूचक नहीं। नगर की क्या म सबधित एक घटना ऐसी है जिसे आरम्भिक कह सकते हैं, वह है मि० तन्ना के मिन मे ग्राम गग जाना।

कथा सिल की दृष्टि मे व अध्याय जा एक पात्र को लेकर अग्रसर हुए हैं, दोष पूर्ण हैं। बारहवें अध्याय मे गोबर की यात्रा का विवरण कोई क्यातमक श्रुतला नहीं जानता, उल्लनीमक अध्याय मे सिलिया का सोना के घर जान वाला भी प्रभासगिक और अनवश्यक विस्तारजनक आक्ष्यान है। शेष क्या चाहे वह गाव की है या नगर की, वणता एक सिल्य विधि द्वारा एक दूसरी मे शुष्मन कर दी गई है और अपने व्यापक प्रभाव को अंकित करने मे समर्थ मिद हुई है। वणनामक सिल्य-विधि के उपयोगो मे मानवचरित्र अपनी समग्रता, सामाजिकता विविधता, विपमता तथा बहिन उलभनो के भाय आभ-विद्रिन हाना है। गोदान का होरी भी एक ऐसा ही पात्र है। उसकी वर्गगत प्रतीकात्मकता अलसिप है। उमे हम ग्रामीण सामाजिक सघनता और रुडिगत धारणाओं का पुतला मान कर बतते हैं। वह पहिन कृपक है, किर पिता, पति या व्यक्ति है। होरी की विद्रिष्टता एक विलक्षणता का विवचन विभिन्न आलोचको ने इन शब्दो म किया है—“होरी के रूप मे उन्होंने भारतीय कृपक को ही प्रतिमान कर दिया है। जीवन भर परिस्थितियों से रुधय करता हुआ किसान अन्त म अपनी वरुण कहानी का व्यापक प्रभाव छोडकर समाप्त हो जाता है। भारतीय किसान की समस्त विपमता हारी मे साकार हो उठी है।”

“गोदान का हारी गरीब स्थिति के किसान का प्रतीक है। उसका व्यक्तित्व उस

वर्ग का व्यक्तित्व है।”<sup>१३</sup>

“इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है होरी। वह भारतीय किसान का प्रतिनिधि है।”<sup>१४</sup>

“होरी का संघर्ष सामाजिक व्यक्तित्व के साथ वैयक्तिक व्यक्तित्व का नहीं है बल्कि सामाजिक व्यक्तित्व का समाज-व्यवस्था के साथ है, जिसमें जमींदार एक है तो साहूकार तीन-तीन; एवं शासन-व्यवस्था जिनके संरक्षण के लिए इनकी ही नीति अपनाती है।”<sup>१५</sup>

होरी की समाज एवं धर्म-भीरुता वर्णनात्मक ढंग से चित्रित की गई है। वह सदैव अपना गर्दन शोपकों के पांव तले दबी अनुभव करके भी सी नहीं करता, उन्हें सहलाना उसकी प्रवृत्ति बन चुकी है। चारित्रिक विविधता की भी उसमें कमी नहीं है। वह स्वार्थी भी है और परमार्थी भी। एक क्षण पूर्व किए गए निश्चय अनुसार भोला को ठग कर गऊ ले लेना चाहता है, किन्तु दूसरे ही क्षण उसे दुखी देख बिना भोला लिए भूसा दे डालता है। होरा और शोभा को धोका देने के निमित्त दमड़ी बसार से छलपूर्ण सौदा करने वाला होरी धर्म भीरुता के कारण बैल को खोल ले जाने वाले भोला के सम्मुख असहाय एवं निरुपाय खड़ा रहता है। सहनशीलता एवं धैर्य का यह संकेत उसके गील के संकेतक रूप में नहीं अपितु परम्परा और रुढ़ियों की निर्व्यक्तिक सत्ता की स्वीकृति के परिणाम के आधार पर दिया गया है। होरी में किसान के प्रतिनिधित्व को पुष्ट करने के लिए प्रेमचन्द लिखते हैं—“किसान पक्का स्वार्थी होता है, इसमें सन्देह नहीं। उसकी जेब से रिश्वत के पैसे बड़ी मुश्किल से निकलते हैं, भाव-तोल में भी वह चौकस होता है...लेकिन उसका सम्पूर्ण जीवन प्रकृति से स्थायी सहयोग है। वृक्षों में फल लगते हैं, उन्हें जनता खाती है; खेती में अनाज होता है, वह संसार के काम आता है; गाय के थन में दूध होता है, वह खुद पीने नहीं जाती दूसरे ही पीते हैं; मेषों से वर्षा होती है, उससे पृथ्वी तृप्त होती है। ऐसी संगति में कुत्सित स्वार्थ के लिए स्थान कहाँ? होरी किसान था और किसी के जलते हुए घर में हाथ सँकना उसने न सीखा था।”<sup>१६</sup> होरी के रूप में कृषक समाज की परोपकारी प्रकृति का किया गया यह सामूहिक चरित्र-चित्रण वर्णनात्मक ढंग पर किया गया है।

किन्तु सर्वत्र ऐसा नहीं हुआ है। बनी-मानी कहलाने और समझे जाने वाले शोपक समाज का चित्रण नाटकीय प्रणाली द्वारा कराया गया है। रायसाहब अमरपाल सिंह होरी से वार्ता करते हुए इस समाज के यथार्थ रूप का उद्घाटन करते हैं जो इन शब्दों में अंकित है।

“हम भी दान देते हैं, धर्म करते हैं। लेकिन जानते हो, क्यों? केवल अपने बराबर वालों को नीचा दिखाने के लिए। हमारा दान और धर्म कोरा अहंकार है, विशुद्ध अहंकार।

१३. श्री दावूराम विष्णु पराडक—प्रेमचन्द : कृतियाँ और कृतित्व सम्पादक डॉ० प्रेमनारायण टंडन—पृष्ठ १५५

१४. श्री विशम्भर मानव—वही—पृष्ठ ११३

१५. डॉ० रामखेलवन पाण्डेय : आलोचना विशेषांक (३३) पृष्ठ १५७

१६. गोदान—पृष्ठ १०

हमसे से किसी पर हिंसी हो जाय, बुर्की आ जाय, बकाया मानपुजारी की इन्नत में हवाना हो जाय किसी का जवान पेटा भर जाय, किसीकी बिधवा बहू निकल जाय, किसीके घर में आग लग जाय, कोई किसी उध्या के हाथो उल्लू बन जाय, या अपने आसामियों के हाथो पिट जाय, तो उसके और सभी भाई उस पर हसेंगे, बगनें बजाएंगे। मानो सारे मसार की मज्जदा मिल गई। और मिलेंगे तो इतन प्रेम में, जैसे पसीने की जगह खून बहाने को लैयार हैं।" इस गद्यांश द्वारा नाटकीय रूप में गोपक समाज के अवगुणों—स्वाध, ईर्ष्या कपट आदि का पर्याप्त परिचय प्राप्त हो जाता है।

सांभूतिक चित्रण का यह रूप प्रेमचंद की गिनगन पकड़ का परिचायक है। जहां भी दो पात्र मिलते हैं, अपने दुलहे राने बँट जाते हैं, किन्तु उनके ये दुलहे व्यक्ति परक न रहकर समाज-परक हो जाते हैं। उनके द्वारा समाज के बाह्यरूप पर पुरा प्रकाश पड़ गया है और उसे यथाय रूप में देखा परखा जा सकता है। रायसाहब-बनता चार्ना में रायसाहब द्वारा अपनी परेगानिया के माध-साय समान का रूप उद्घाटन करना, रायसाहब और चार्ना के बीच विवाद में रायसाहब द्वारा अपने (तथा अपने जैसे सामंतों) के बाने कारनामों की सूची देना, तथा रायसाहब चार्ना के प्रसंग में तत्का का गोपक समाज की रहस्यवृत्तियों का उद्घाटन करना और अंत में चार्ना का शिक्षित अवस्था में सब कुछ कह जाना, गिल्प के क्षेत्र में अत्यन्त उदाहरण हैं।

हारी, खन्ना, रायसाहब के अनिश्चित दानादीन भी एक वर्गगत पात्र है और स्थिर (static) चरित्र का उदाहरण है। इस पात्र का चित्रण विशेषणपरक ढंग पर करते हुए कथाकार लिखता है—“दानादीन हार मानने वाले जीवन थे। वह इस गांव के नारद थे, यहा की बहा, बहा की बहा, यही उनका व्यवसाय था। वह चोरी तो न करते थे, उसम जान जोखिम था, पर चोरी के भाल में हिस्सा बटाने के समय अवश्य पटुच जान थे। बही पीठ में धूल न लाने देने थे। जमींदार को आज तक लगान की एक पाई न दी थी, कुर्सी घांती, नो कुए में गिरते चलने, नोतराम के लिए कुछ न बनना, मगर आमांमिया को मूढ़ पर रण उधार देने थे। किसी रूनी को कोई आभूषण बनवाना है, दानादीन उससी सेवा के लिए हाजिर है। शादी ब्याह करने में उन्हें बड़ा आनंद आता है, यंग भी मिलता है, दमिणा भी मिलती है। बीपारी में दवा दारू भी करते हैं, भाग फूक भी, जैसी मरीज की इच्छा हो। और सभा चतुर दान हैं कि खजानो में खजान बन जाते हैं, बानका में बालक और बूढ़ा में बूढ़े। चोर के भी मित्र हैं और साहू के भी। गांव में किसी का उनपर विश्वास नहीं है, पर उनकी बाणी में कुछ ऐसा आकर्षण है कि लोग बार-बार थोड़ा साकर भी उहाँ की शरण जाते हैं।” वास्तव में ऐसे ही पीगे पंडितों

— १७ गोदान—पृष्ठ १३

१८ वही—पृष्ठ ८८

१९ वही—पृष्ठ १७३ १७४

२० वही—पृष्ठ २३२

२१ वही पृष्ठ १९५

के कारण हिन्दू समाज और इस देश की बड़ी भारी हानि हुई है। दातादीन भी किसी शोपक से कम नहीं हैं। वे होरी को मजदूर तक बना डालते हैं।

शोपक वर्ग के प्रतिनिधि रूप में दो पात्र उल्लेखनीय हैं। ये दोनों क्रमशः सामन्त शाही और पूंजीवादी चरित्र के प्रतीक हैं। रायसाहब सेवा और त्याग का ढोंग रचकर कोसल में पहुँच जाते हैं। अपने अवगुणों को विवशता के आवरण में ढकना चाहते हैं। कथाकार ने इनका अधिकतम चित्रण इन्हीं की वाणी द्वारा करा दिया है, किन्तु मि० खन्ना के चरित्र पर वह स्वयं प्रकाश डालकर वर्णनात्मक-विधि का प्रश्रय लेता दिखाई पड़ता है—“अन्य कितने ही प्राणियों की भांति खन्ना का जीवन भी दोहरा या दो-रुखी था। एक ओर वह त्याग और जन सेवा और उपकार के भक्त थे, तो दूसरी ओर स्वार्थ और विलास और प्रभुता के। कौन उनका असली रुख था, वह कहना कठिन है। कदाचित् उनकी आत्मा का उत्तम आधा सेवा और सहृदयता से बना हुआ था, मद्धिम आधा स्वार्थ और विलास से। पर उत्तम और मद्धिम में बराबर संघर्ष होता रहता था। और मद्धिम ही अपनी उद्दण्डता और हठ के कारण सौम्य और शांत उत्तम पर गालिब था।”<sup>११</sup> किन्तु कथाकार धीरे-धीरे उनके उत्तम को ही मद्धिम पर गालिब कर दिखाता है और यह उसकी ध्येयोन्मुखता का परिचायक है। शिल्प विषयक यथार्थ का द्योतक नहीं।

अब हम स्वतंत्र व्यक्तित्व परिचायक पात्रों का उल्लेख मात्र करेंगे। स्वतंत्र व्यक्तित्व के स्वामी विकास शील होते हैं। ये उपन्यास को कभी कभी अनपेक्षित दिशा में मोड़ दिया करते हैं, जैसे शुरू शुरू के मेहता और मालती कथा के अन्तिम अध्यायो के मेहता-मालती में आकाश पाताल का अन्तर है। विलास-प्रिय, आत्म-केन्द्रित मालती अन्त तक पहुँचते-पहुँचते सेवा, त्याग और विश्वजनीन प्रेम की मूर्ति मालती चरित्रगत विकास की सूचक है। नागरिक कथा का यह सब से अधिक सशक्त पात्र है। नागरिक कथा के सभी पात्र इसकी ओर झुके दिखाए गए, अतः नागरिक कथानक इसके सहारे गति पाता है अतएव इस पात्र का शिल्पगत महत्त्व भी बढ़ जाता है। कथाकार ने इसके चरित्र का संक्षेप एक पंक्ति में प्रस्तुत करके रख दिया है—“मालती बाहर से तितली है, भीतर से मधु-मक्खी।”<sup>१२</sup> किन्तु इतना भर लिखकर उसकी तृप्ति नहीं हुई। उसने मालती के बाह्य बापे का चित्रण सविस्तार करके दिखाया है—“नवयुग की साक्षात् प्रतिमा है। गात कोमल, पर चपलता कूट कूट कर भरी हुई। भिन्नक या संकोच का कहीं नाम नहीं। मेकअप में प्रवीण, बात की हाजिर जवाब, पुरुष मनोविज्ञान की अच्छी जानकार, आमोद प्रमोद को जीवन का तत्त्व समझने वाली, लुभाने और रिझाने की कला में निपुण, जहाँ आत्मा का स्थान है, वहाँ प्रदर्शन, जहाँ हृदय का स्थान है, वहाँ हाव-भाव मनोद्वारों पर कठोर निग्रह, जिसमें इच्छा या अभिलाषा का लोप-सा हो गया हो।”<sup>१३</sup> मालती का यह रूप पारिवारिक तथा शैक्षिक प्रतिक्रिया का परिणाम है। मालती का चारित्रिक विकास और

२२. गोदान—पृष्ठ २८८-८९

२३. वही—पृष्ठ १५६

२४. वही—पृष्ठ १५६

परिवर्तन मेहता के बुद्धिबल और नज़रबाना का मुक्त परिणाम है अनन्य चारित्रिक गिन्य की कमीटो पर खरा उतरा है।

मेहता केवल दान ग्राह्य के प्राध्यापक ही नहीं हैं, बल्कि एक श्रेष्ठ विचारक भी हैं। इन इनकी चरित्र विपरीत गठन का विवेचन विचार विवेचन के अतगत भा जायेगा।

धनिया के चरित्र पर विचार कि बिना हमारा व्यक्तिपरक चरित्र वपन अधूरा ही रह जायेगा। वास्तव में यही वह पात्र है जो हमारी के साथ सामाजिक कथानक की वाहक है। इसके बिना हमारी का जीवन अधूरा है और हमारी के बिना 'गान्ध' की सायकला ही नहीं। धनिया का चरित्र भी स्वयं व्यक्तिव गन्ता है। वह हमारी को अधीक्षण होने के नाते उगरी पूरक ही नहीं है, समानांतर भी है। शोषण का निवार हाने वाले हमारी को वह समय समय आनंद बचाती है।

किसी भी औद्योगिक कृति में विचार प्रतिपादन विनिष्ट सिलसिला के अतगत किया जा सकता है। आचार्य नन्दुनारे के महात्मागार यह कार्य उपन्यास के प्रमुख पात्रों द्वारा कराया जाता है। 'गान्ध' में प्रेमचंदजी ने पात्रों को अपने विचारों का वाहक बनाकर एक गिन्यगत अंतर प्रस्तुत कर दिया है। 'मेधासदन', 'नमला', 'रामभूमि' आदि कृतियों में आप स्वयं विचार प्रतिपादन करने रहे, मुख्य घटनाओं के पात्रों की विवेचना कर रहे हैं। किन्तु गान्ध तब पहुँचने-पहुँचते आपने यह काम अपने प्रमुख पात्रों का शोष दिया है। राममाह्व अमरपालसिंह, मि० खन्ना, मि० मेहता, मालती, हमारी, धनिया, गोबर आदि प्रमुख पात्र इन विचारों को वहन किए हैं।

नारी विषयक विचारधारा मि० मेहता के सम्बन्ध-बोडे भाषणा तथा वाद विवाद में इसी पात्र के मुख से बहलवा दी गई है। एक स्थल पर आप और मिर्जा खुर्द को कहते हैं—'मेरे जहन में औरत क्या और त्याग की भूति है जो अपनी कुर्बानी से, अपने को बलिहुल भिक्षाकर पति की आत्मा का अन्न बन जाती है। वह पुराण की होती है पर आत्मा स्त्री की होती है।'

मि० बी० मेहता बीम-म लोग में एक भाषण देते हैं। इसका विषय है 'नारी दायित्व और अधिकार'। यह भाषण सिलसिला महत्त्व रखता है। क्याकार ने इसका आरम्भ १५६वें पृष्ठ पर कराया है और अंत पृष्ठ १६५ पर। इस प्रकार से यह भाषण पृष्ठों में वर्णित है। सिलसिला की दृष्टि से इसमें एक भारी अभाव है। भाषण धारावाहिक रूप में प्रवाहित नहीं होना। बीच-बीच में अनेक पात्रों (प० अफ़्जाना, मि० सुर्दा आदि) की टीका-टिप्पणी का गिकार हो जाता है। यह तो ठीक वैसे ही होता है जैसे एक कथा में यदा रहे प्राध्यापक का भिन्न-भिन्न विद्यार्थियों द्वारा टीका जाता, ऐसा होने पर प्राध्यापक कथा के साथ पूरा न्याय नहीं कर पाए। प्रेम के विषय तब पहुँचने-पहुँचते के बहक जाने हैं। और स्वच्छंद प्रेम को कोरे विलास का साधन तब वह देते हैं।

मिस मालती भी समय-समय पर तर्क-वितर्क करके कथाकार के विचार प्रकट कर रही दृष्टिगोचर होती है। मि० मेहता की उदारता और दानप्रियता पर व्यंग्याघात करती हुई वे कहती हैं—“तुम किस तर्क से इस दान-प्रथा का समर्थन कर सकते हो। मनुष्य जाति को इस प्रथा ने जितना आलसी और मुप्तखोर बनाया है और उसके आत्म-गौरव पर जैसा आघात किया है, उतना अन्याय ने भी न किया होगा; बल्कि मेरे ख्याल में अन्याय ने मनुष्य जाति में विद्रोह की भावना उत्पन्न करके समाज का बड़ा उपकार किया है।”<sup>१६</sup> इस भांति समस्त कथा में कथाकार के प्रमुख पात्र विभिन्न समस्याओं पर अपने विचार प्रकट करते दिखाए गए हैं। इसका तात्पर्य यह नहीं कि कथाकार पूरी तरह परोक्ष में चला गया। वह कहीं-कहीं अपने विचार प्रकट करने का मोह नहीं त्याग सके। प्रेम के विषय को लेकर कथाकार कहता है—“प्रेम जैसी निर्मम वस्तु क्या भय से बांधकर रखी जा सकती है? वह तो पूरा विश्वास चाहती है, पूरी स्वाधीनता चाहती है, पूरी जिम्मेदारी चाहती है। उसके पल्लवित होने की शक्ति उसके अन्दर है। उसे प्रकाश और क्षेत्र मिलना चाहिए। वह कोई दीवार नहीं है, जिस पर ऊपर से ईंटें रखी जाती हैं। उसमें तो प्राण है, फैलने की असीम शक्ति है।”<sup>१७</sup> कथाकार यही पर बरा नहीं कर देता। वह तो प्रेम को उच्चतम सोपान पर पहुंचाकर श्रद्धा का नाम तक दे डालता है—“प्रेम में कुछ मान भी होता है, कुछ महत्त्व भी। श्रद्धा तो अपने को मिटा डालती है और अपने मिट जाने को ही अपना इष्ट बना लेती है। प्रेम अधिकार करना चाहता है, जो कुछ देता है, उसके बदले में कुछ चाहता भी है। श्रद्धा का चरम आनन्द अपना समर्पण है, जिसमें अहमन्यता का ध्वंस हो जाता है।”<sup>१८</sup> इसी प्रेम को श्रद्धा की वस्तु बना कथाकार ने भौतिक जगत से ऊपर की वस्तु बना दिया है। आध्यात्मिकता है, ऐहिकता नहीं; त्याग और परमार्थ है; छल और स्वार्थ नहीं। इसी जावज्जमान वातावरण में मालती-मेहता रोमांस की इतिश्री होती है—मालती का यह संक्षिप्त उत्तर “मित्र बनकर रहना स्त्री-पुरुष बनकर रहने से कहीं सुखकर है” (पृष्ठ ३४३) एक अपूर्व प्रेम-जगत की सृष्टि करता है जो इहलौकिक न रहकर पारलौकिक विचार जगत की वस्तु बन गया है, अतएव इहलौकिक शिल्प से ऊपर की वस्तु है।

प्रेम से पूर्व विवाह के बारे में जो विचार दिए गए हैं वे स्वयं कथाकार ने न कहकर मेहता से कहलाए हैं—“विवाह को मैं सामाजिक समझता हूं और उसे तोड़ने का अधिकार न पुरुष को है, न स्त्री को। समझौता करने के पहले आप स्वाधीन हैं, समझौता हो जाने के बाद आपके हाथ कट जाते हैं।”<sup>१९</sup>

दान-प्रथा पर लेखक ने जो दृष्टिकोण अपनाया है उसका विम्लेषण करते हुए एक आलोचक लिखते हैं—“दहेज प्रथा पर भी लेखक ने अपने दृष्टिकोण को प्रतिफलित

२६. गोदान—पृष्ठ ३३४

२७. वही—पृष्ठ ३३५

२८. वही—पृष्ठ ३४२

२९. वही—पृष्ठ ३४४

करने का यत्न किया है कि इस दिशा में यदि लड़कियाँ स्वयं आगे बढ़ें तो यह प्रथा रुक सकती है। माना अपने पिता के भार का हल्का करने का स्वयं यत्न करती है। यह भी स्पष्ट है कि लखरू इस प्रथा का दूर करने के लिए नई पीढ़ी को सजग कर देता है।”<sup>१०</sup>

विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक'

हिन्दी उपन्यास क्षेत्र में श्री विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' शिल्प की दृष्टि से दूसरे महत्वपूर्ण लेखक हैं। इनकी गणना प्रेमचंद स्कूल के लेखकों में होती है। इस प्रबंध में कुछ विद्वानों के मन उद्धत किए जाते हैं—

क. “प्रेमचंद परम्परा के उपन्यासकारों में कौशिक का नाम सर्वप्रथम आता है। इनके दोना उपन्यास 'मा' तथा 'भित्तारिणी' को सामाजिक उपन्यास की कोटि में अन्तर्गत रखा गया है जिनमें यथाय तथा भ्रातृ का एक विविष्ट सम्मिश्रण है।”

ख. “प्रेमचंद स्कूल के दूसरे उपन्यासकार विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' हैं जिनके उपन्यासों में सामान्यता वही कथात्मक प्रवृत्तिमा देख पड़ती है, जो प्रेमचंद के उपन्यास में है।”

ग. “कौशिकजी की कहानी कला में पूर्ण रूप से प्रेमचंद कला का प्रतिनिधित्व हुआ है।”

प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक मनानुसार 'कौशिक' में वे ही शिल्पगत प्रवृत्तियाँ विद्यमान हैं जो प्रेमचंद में देखी परखा गई हैं। दोनों ही कथा के सूत्र को सुदृढ़ हाथों से पकड़े रहते हैं। परिस्थितियाँ तथा पात्रों के चरित्रगत परिवर्तन में दोनों ने ही अत्यधिक साक्षात् मेहनत की है। हाँ, कौशिक में कथन और विचार की प्रवृत्ति प्रेमचंद की अपेक्षा कुछ गौण हो गई। प्रेमचंद की भाँति वे समाज धर्म, राजनीति और नैतिकता की बहु-मुनी समस्याओं के चित्रण नहीं देने लगते। इसीलिए आपके उपन्यास प्रचारार्थक या उपदेशात्मक वर्णनधिक्य से बच गए हैं।

मा—१६२६

कौशिक में अपने मात्र दो उपन्यास 'मा' और 'भित्तारिणी' के आधार पर वह स्थिति अजिन की जो भुलसान नन्दा सँवड़ा उपन्यास लिखकर श्री साहित्यिक कला मंदिर में प्रवेश न माने और किन्हीं जगह में शार भवाने के कारण अजिन करने से बाँचित रह गए। 'मा' में कथाकार कथा के बीच में आकर अग्रणी उपन्यासकार फील्डिंग की भाँति

३० श्री बलदेव प्रसाद प्रेमचंद और उनका गोदान—पृष्ठ ४१०-४११

१ क डॉ० गुणमा धवन हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ २६

ख डॉ० प्रतापनारायण टंडन हिन्दी उपन्यास में कथाशिल्प का विकास—

पृष्ठ ३३४

ग डॉ० सशमोनारायणलाल हिन्दी कहानी की शिल्प विधि का विकास—

पृष्ठ २३०

बोलने लगता है।<sup>२</sup> जैसे—क. “यहां बाबू वृजमोहनलाल का ही परिचय यथेष्ट है, आगे चलकर पाठक उनके विषय में स्वयं ही सब कुछ जान लेंगे।”

ख. “अब हम पाठकों का ध्यान एक दरिद्र परिवार की ओर आकर्षित करते हैं।”

ग. “जहां तक हमारा अनुमान है, यहां आबरू शब्द से सुलोचना का तात्पर्य आत्म गौरव से था।”

कथा के बीच में बार-बार आकर पाठकों को संबोधित करने की यह प्रवृत्ति शिल्प की दृष्टि से आलोचना का विषय बन गई है। कथा पढ़ते-पढ़ते पाठक यत्र-तत्र उपन्यासकार को विद्यमान पाता है और एक आलोचक के रूप में मुख्य-मुख्य घटनाओं और पात्रों पर टीका-टिप्पणी करने लगता है, यह टीका-टिप्पणी ठीक उसी प्रकार की गई है जैसे कौशिक के समकालीन कथाकार प्रेमचन्द और प्रसाद करते रहे हैं। ‘मां’ के एक प्रसिद्ध पात्र घासीराम के स्वार्थी स्वरूप को लक्ष्य करके स्वार्थ की व्याख्या की गई है—“कभी-कभी परमार्थ में भी गहरा स्वार्थ घुसा होता है। जिसे बड़े-से-बड़े बुद्धिमान सच्चे हृदय से परमार्थ मानने को तैयार हो जाते हैं, जिन बातों में लोगों को दूसरों की भलाई के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं दिखाई पड़ता, उनमें भी इतना विकट स्वार्थ होता है कि यदि वह खोलकर रखा जाय, तो स्तंभित हो जाना पड़े। मनुष्य स्वार्थ का पुतला है। घासीराम की उपयुक्त बातें सुनकर कौन कह सकता था कि वह अपनी सन्तान की भलाई नहीं चाहते? उनकी बातों से स्पष्ट मालूम होता था कि केवल अपने बच्चे को सुखी करने के लिए, उसका भविष्य उज्ज्वल बनाने के लिए वह ऐसा कह रहे हैं; किन्तु क्या वास्तव में यही बात थी? कदापि नहीं। उनका उद्देश्य केवल यही था कि उन्हें आर्थिक सहायता मिलेगी, जिससे वे अपना जीवन आनन्द से व्यतीत कर सकेंगे और उनके सिर से कम-से-कम एक बालक के पालन-पोषण का बोझ उतर जाएगा।”<sup>३</sup> ‘मां’ का प्रकाशन १९२६ में हुआ और ‘गोदान’ का १९३६ में। हम देखते हैं कि यह शिल्पगत प्रवृत्ति प्रेमचन्द ‘गोदान’ तक न हटा पाए। भले ही कम मात्रा में ले आए। उन्होंने ‘गोदान’ में कृपक समुदाय के स्वार्थी रूप की व्याख्या कर डाली है और फिर अपने पात्र होरी को कुछ ऊंचा उठाने के लिए परमार्थी बना डाला है। भोला से गाय का सीदा करने वाले होरी के विषय को लेकर वे लिखते हैं—

“किसान पक्का स्वार्थी होता है, इसमें, सन्देह नहीं। उसकी गांठ से रिश्तत के पैसे बड़ी मुश्किल से निकलते हैं, भाव-ताव से वह चौकस होता है, व्याज की एक-एक पाई छुड़ाने के लिए वह महाजन की घण्टों चिरौरी करता है, जब तक पक्का विश्वास न हो जाय, वह किसी के फुसलाने में नहीं आता; लेकिन उसका सम्पूर्ण जीवन प्रकृति से स्थायी सहयोग है। वृक्षों में फल लगते हैं, उन्हें जनता खाती है; खेती में अनाज होता है, वह संसार के काम आता है; गाय के दूध में दूध होता है, वह खुद पीने नहीं जाती, दूसरे ही

२. क. मां—पृष्ठ १४

ख. वही—पृष्ठ ४०

ग. वही—पृष्ठ १११

३. वही—पृष्ठ ५३



पीत है, मधो स वर्षा हानी है, जसग पृथ्वी तुप्त होली है। तेगी समति मे कलियन स्वाय के लिए कहा स्थान। होरी तिसाया था, धोर किसी के जलने हुए घर मे हाथ गेंवना उसने सीखा न था।<sup>४</sup>

‘मा’ का गिनपगत महत्व इसलिए चुन लिया गया है कि समस्त कथा व्यंग्यपूर्ण शैली से घाते बड़ी है। कथाकार न व्यक्ति, समाज और साधुनिक जीवन पर एक करारा व्यंगाघात किया है। जब वह कथा के रूप में यह दिशा देना है कि आज भी बड़े-में-बड़ा आदमी अपनी स्वार्थ कामना की पूर्ति के लिए छोटे-से छोटे आदमी के द्वार पर पहुँच सकता है। कौशिक जो लिखते हैं—“स्वाय में पड़कर मनुष्य प्रायः वह काम कर बैठता है जो बिना स्वाय के वह कभी न करता। ब्रजमाहन अथवा मावित्री से तेगी घाशा कभी नहीं हो सकती थी कि वे एक सामान्य आदमी के घर पर जाएँ, चाहे इसके लिए वह आदमी ही प्रायना करे। परन्तु आज अपने काम के लिए—स्वाय के लिए बिना अनुना ही जाने के लिए तैयार हैं।”<sup>५</sup>

कथाकार ने चरित्रों को भी व्यंग्यपूर्ण ढंग में प्रस्तुत किया है। एक स्थान पर वे लिखते हैं—“पुराहित जो विदा हुए। वह मकान में निवसकर थोड़ी ही दूर पहुँचे थे। जमी समय गाकुल प्रसाद उनके पास पहुँच। बौन गोकुल प्रसाद ? वही, बाबू श्यामनाथ के वस्यागामी मित्र।” चरित्र-अवन का यह विधान हिन्दी कथान्माहित्य में अपूर्व है। यहाँ पर “बौन गाकुल प्रसाद ?” एक प्रश्न सूचक चिह्न लेकर ही नहीं आया, अपने माथ अनेक प्रश्न लेकर आया है और “वही, बाबू श्यामनाथ के वस्यागामी मित्र” भी एक ही उत्तर नहीं दे रहा, अपितु सारी कथा के समस्त मूल भटके चरित्रों का भडा फोड़ रहा है।

‘मा’ में एक गिनपगत बात और भी अधिक प्रभावपूर्ण है। वह है कथाकार का अपने को विषय तक ही सीमित रखना। ‘मा’ में कौशिक जी ने समनामयो मा और त्यागमयो मा के चरित्रों का सुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करने के लिए कथा का जो ढांचा तैयार किया है, उसमें केवल उसीने सबधित गिने चुने पात्र और विचार रने हैं। वे प्रेमचन्द की भाँति जीवन और जगत की विविध गुथियाँ सुलमाने नहीं बैठ गए। हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जहाँ प्रेमचन्द में व्यापकता है, वहाँ कौशिक जी में महुराई है, जहाँ उनमें पात्रगत विविधता है, वहाँ इनमें तीव्रता और सूक्ष्मता है।

भित्तिारिणी—१६३०

‘भित्तिारिणी’ को पढ़कर एक और ही बात मानने को मन उत्सुक हो उठता है। इसमें कथाकार कथा और केवल कथा कहने की कामना लेकर अवलरित हुआ है। ‘भित्तिारिणी’ में न तो अत्यधिक पात्रों का ही घटाटोप है और न ही विचारों की मानाए। इस

४ गोदान—पृष्ठ १०

५ माँ—पृष्ठ ७१

६ वही—पृष्ठ १६८

उपन्यास में कथा लिखने की विधि अधिक वैज्ञानिक, व्यवस्थित और सुगठित है। यहां केवल एक कथा ली गई है। घटनाएं और पात्र दोनों अंगुली पर गिनाए जा सकते हैं—आदर्शमयी जस्सो, संत नन्दू, रुढ़िवादी अर्जुनसिंह तथा श्यामनाथ, रोमांटिक रामनाथ और व्यवहार कुशल ब्रजकिशोर एवं मुग्धा। चम्पा से ही समस्त कथा का निर्माण हुआ है।

इस उपन्यास में कथा कहने के ढंग में भी एक अन्तर स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। जहां पर 'मां' की समस्त कथा कथाकार द्वारा टीका-टिप्पणी सहित कही गई है, वहां 'भिखारिणी' की कथा के कुछ अंश पात्र मुखोद्गारित हैं। भिखारी, नन्दू अपनी दारुण गाथा स्वयं वावू ब्रजकिशोर तथा रामनाथ को सुनाता है।<sup>७</sup> कथा इतनी मर्मस्पर्शी है कि सुनाते-सुनाते नन्दू की आंखों से अश्रुधारा वहने लगती है। इस कथा की समाप्ति पर कथाकार ने व्यंग्गात्मक शैली का प्रयोग किया है। किशोरनाथ से चुटकी लेकर कहता है—“सुनते हो भाई, यदि घर से भागने वागने की आवश्यकता पड़े तो सीधे मेरे घर चले आना—वहां तुम्हें किसी बात का कष्ट न होगा।”<sup>८</sup>

विषय के चुनाव में 'कौशिक' जी सदैव सिद्धहस्त रहे हैं। 'मां' की भांति 'भिखारिणी' का विषय दो चरित्रों का तुलनात्मक अध्ययन न होकर एक ही चरित्र का आदर्शात्मक गठन है। जस्सो के चरित्र को लेकर कथाकार ने यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि गूढ़जी में भी लाल भरे होते हैं। अभावग्रस्त जीवन में पली जस्सो नवयौवन के नाना विलास पाकर भी पथभ्रष्ट नहीं हुई वह अपने पिता को स्पष्ट कह देती है...“पिताजी इस संबंध में आप मुझसे क्या पूछते हैं? जिसमें आपको सुख शांति मिले आप वह कीजिए—मेरे सुख दुःख का विचार छोड़ दीजिए। मुझे उसीमें सुख है जिसमें आप सुखी हैं।”<sup>९</sup>

'भिखारिणी' की कथावस्तु इकहरी है। संक्षेप में यह दो तरुण हृदयों की प्रेम-गाथा है जिसमें पात्र ही कथानक पर छा गए हैं। पात्रों के चारित्रिक विकास और कथोपकथन के द्वारा ही कथा को आगे बढ़ाया है। यह कथाकार के कथा शिल्प के विकास की स्पष्ट सूचना है जिसे स्वीकार करते हुए डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव लिखते हैं—“परन्तु 'कौशिक' जी की सबसे बड़ी विशेषता है उनके कथोपकथन की चुस्ती। मेरी समझ में तो संवाद लिखने में 'कौशिक' जी अपने ढंग के वे जोड़ हैं। इनके उपन्यासों की धारा ही प्रवाहित होती है, उसमें वर्णन तो विरल ही होते हैं।” हमारे मतानुसार में कथोपकथन शिल्पगत महत्त्व रखते हैं। इनके प्रयोग से भिखारिणी में इतिवृत्तात्मक तत्त्व कम हो गया है और नाटकीय तत्त्व (Dramatic Element) आ गया है। ये संवाद ही कथा का सूत्र संभाले हुए हैं और बड़े ही सन्तुलित, संक्षिप्त और कथा प्रवाह को गतिमय करने

७. भिखारिणी—पृष्ठ ४२ से ५२

८. वही—पृष्ठ ५४

९. वही—पृष्ठ १७६

१०. हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १६३-१६४

वाले हैं।" ये सवाद ही समझ कथा की आत्मा है।

कथा का गठन भी मुमर्गठित ढंग से किया गया है। कहीं भी कोई अप्रामाणिक घटना नहीं आई, अनावश्यक वाक्य प्रयुक्त नहीं हुआ। कथाकार के कथा कौशल का परिचय हम उस स्थल पर मिलता है जहाँ पर भिखारी नन्दराम अपने पिता से लम्बे समय का पश्चात्त मिलता है। वह भेंट अत्यन्त नाटकीय ढंग से कराई गई है। सायकाल का समय देकर मनोहर प्रातः ही ठाकुर साहब को नन्दू के डेरे (वकील साहब की कोठी) पर ले जाता है। यह इमर्लण हाता है कि वहीं नन्दू भावुकतावश सायकाल वही अत्यन्त स्थान पर न चना जाय, दूसरे वह यह भुलावाने कराकर आकस्मिक भेंट का परिणाम पाठका तक पहुँचाना चाहता होगा। नन्दू किसी कार्यवाह बाहर गया होता है, लौटने ही पिता का देख हतप्रभ हो जाता है—उसकी अवस्था को बिना उस परिस्थिति में पड़े कौन प्राणी समझ सकता है।

पिता पुत्र भेंट के पश्चात्त कथा शिल्प में एक मोट प्रस्तुत करने वाली घटना बाबू रामनाथ का नन्दू के ग्राम में जाकर रहना है। यही पर रामनाथ जस्सो रोमास अपने उच्चतम साधन पर पहुँचता है। और वही जस्सो अपनी विवशता प्रकट कर कहती है, "हम दोनों एक-दूसरे का भुनने की चेष्टा करें।" नन्दू ये शब्द सुनकर अपने अन्तःकरण में भविष्य और यत्ननामयी जीवनी की कल्पना कर लेता है।

कौशिक के कथा-शिल्प में सबसे बड़ी बात आपकी आदशप्रियता है। आदशवादी दृष्टिकोण हो। के कारण घटना वैचित्र्य चरित्र चित्रण और विचार दृग्गण एक विशेष दिशा की ओर अग्रसर होने हैं। नन्दू ने पिता का मन दुःसाकर यथार्थ पथ पर अग्रसर होकर मोना में जा प्यार किया उसके कारण आजीवन यत्ननामयी दिन बिनाए। अतः वह हर जगह इस बात का प्रचार करना किन्ता है कि अब किसी मूल्य पर भी मा-आप का जी न दुःसावेगा चाहे पुत्री जस्सो की प्रेम वेदी पर धत्तिदान ही क्या न देना पड़े।

भिखारिणी में चरित्र चित्रण के शिल्प विधान में भी एक अन्तर दृष्टिकोण है। जहाँ 'मा' में कथाकार वर्णनात्मक विधि द्वारा पात्रों के चारित्रिक विकास का दावा प्रस्तुत करता है, वहाँ इस रचना में नाटकीय विधि अपनाकर चरित्रों की रूपरेखा दी गई है। रामनाथ, जस्सो और नन्दू समय-समय पर अपने चरित्र पर मनन करने और

११ क बाबू रामनाथ हरदारी वार्ता से कथा का आरम्भ हुआ है—पृष्ठ १

ख नन्दू और जस्सो वार्ता—पृष्ठ १८-२६

ग ब्रजकिशोर रामनाथ सवाद—पृष्ठ ३२-४१

घ नन्दूराम-मनोहर कथोपकथन—२६-३२

ङ जस्सो रामनाथ प्रेमालाप—पृष्ठ ८७-९०

च जस्सो रामनाथ की अन्तिम बातचीत—पृष्ठ २३४-२६४

१२ भिखारिणी—पृष्ठ १४७

संकल्प विकल्प में डूबते-तैरते दिखाए गए हैं।”

जस्सो एक आदर्श प्रेममयी बालिका है। इस उपन्यास में उसे एक भिखारिणी के रूप में प्रस्तुत किया गया है, किन्तु उसका हृदय करोड़ों रुपये के मूल्य वाले हीरे से भी बड़कर है। चम्पा, रामनाथ, ब्रजकिशोर, नन्दू आदि सभी प्रमुख पात्रों के हृदय पटल पर वह एक अमिट स्मृति रेखा छोड़ती हुई आगे बढ़ी है। उसका चरित्र वैयक्तिक होने के कारण सतत गतिशील है। प्रेम राज्य में सांसारिक रूप में हार खाकर भी वह हार को स्वीकार नहीं करती। उसका प्रेम त्यागमय पथ पर अग्रसर होने के कारण उदात्त कोटि का बनकर चमत्कृत हो उठा है। अपनी सम्पत्ति का दान करके वह एक सर्वोदय समाज की पात्र बनती है उसके दान की प्रतिष्ठा को अत्यधिक गौरवमय बनाने के लिए कथाकार लिखता है—“जस्सो के मुख पर उदासीनता के स्पष्ट चिह्न थे; परन्तु उसकी उदासीनता में सात्त्विकता थी—रोष तथा क्रोध का लेश मात्र भी नहीं था।”

ये सब चरित्र सामाजिक और वर्गगत विशेषताओं को प्रस्तुत करते हैं।

### जयशंकर प्रसाद

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास साहित्य का मूल्यांकन करने के लिए श्री जयशंकर प्रसाद के सहयोग को स्वीकार करना अपेक्षित है। प्रसाद की प्रतिभा बहुमुखी रही है। कविता, नाटक, निबन्ध, कहानी और उपन्यास सभी क्षेत्रों में इन्होंने मौलिक विचार और शैली अपना कर इन साहित्यिक विधाओं को नवीनता प्रदान की है। एक आलोचक ने इन्हे व्यक्तिवादी उपन्यासकारों की कोटि में रखते हुए लिखा है, “प्रसाद की सामाजिक चेतना का अधिक स्पष्ट रूप ‘कंकाल’ और ‘तितली’ में परिलक्षित होता है। उन्होंने धार्मिक आडम्बर, सामाजिक विषमता आदि के गन्त स्वरूप को इन उपन्यासों में अंकित कर व्यक्तिवादी जीदन दृष्टि का यथार्थ परिचय दिया है। काव्य में उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी परन्तु उपन्यास साहित्य में उनका उद्देश्य व्यक्ति तथा समाज की वास्तविक स्थिति का उद्घाटन करना है।” प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक के मतानुसार प्रसाद उपन्यास क्षेत्र में मानव मंगल की कामना का उच्च उद्देश्य लेकर अवतरित हुए। इस कारण इन्होंने व्यक्ति चिंतन और विश्लेषण प्रक्रिया को प्रश्रय नहीं दिया अपितु समाजपरक बहुमुखी प्रवृत्ति को अपना कर वर्णनात्मक शिल्प-विधि में ही उपन्यास लिखे हैं। प्रसाद के उपन्यासों में व्यक्ति की गरिमा की अपेक्षा सामाजिक विषमता, धार्मिक यथार्थता, सांस्कृतिक पृष्ठभूमि तथा राष्ट्रीय आन्दोलन व्यापकता के साथ वर्णित हुए हैं। इनमें वैयक्तिक विश्लेषण की जगह सामाजिक वर्णन ही मुख्य रूप से उभर आया है, अतः

१३. भिखारिणी—रामनाथ—पृष्ठ १०६

वही—जस्सो—पृष्ठ १७७, १७७, ७८, २३५

वही—नन्दू—पृष्ठ ४८

१४. वही—पृष्ठ २०१

१. डॉ० सुपमा धवन : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ६१

प्रसाद वणनात्मक शिल्प विधि के उपयोगकार कह जाय, न कि विद्वत्पणात्मक शिल्प विधि को प्रथम दन वाले व्यक्तिवादी कथाकार।

काल - १९२६

काल प्रसाद का प्रथम उपयोग है। डॉ० रामरत्न भटनागर इसे नई कोटि की रचना बनाते हुए लिखते हैं, 'काल हिन्दी की किसी उपयोग परम्परा में नहीं था। उसकी रचना नवन नई कोटि की है।' मेरे विचार में 'काल' प्रेमचन्द परम्परा का वणनात्मक शिल्प का उपयोग है। विषय की दृष्टि से यह स्त्री-मुक्त के स्वाभाविक आकर्षण प्रत्याकर्षण पर अवलम्बित है किन्तु विषय प्रतिपादन विधि विद्वत्पणात्मक नहीं है। घामिकता की भाँट में असामाजिक तथा घनैतिक तत्वों की भरमार के कारण प्रस्तुत उपयोग वणनाधिक्य हुआ है। प्रेमचन्द और प्रसाद के सामयिक समाज में भूलत कोई अन्तर नहीं है, दोनों द्वारा समाज चित्रण विधि में भी कोई अन्तर नहीं है फिर इस रचना को किस दृष्टि में नई कोटि की रचना कह सकते हैं? 'काल' में हम हिन्दू समाज में स्त्रियों की दयनीय स्थिति का विवरण पढ़ने को मिलता है।

काल के घन्तु विधान पर दृष्टिपान करने पर हम समस्त क्या चार खण्डों में विभाजित की गई पढ़ने का मिलती है। प्रथम खण्ड में देव-निरजन किंगोरी प्रेम गाथा है। दूसरे और तीसरे खण्ड में क्या का विकास होना है और कुछ उपकथाएँ क्यासूत्र में पिरोई गई हैं। घटी शिनी चल है उनकी ही चलना से उसका प्रवेश कराया गया है। एक ओर वह विजय को लेकर प्रेम चक्र में घूमती है तो दूसरी ओर बाधक के साथ प्रेम प्रपञ्च रचती है। 'गुड क्यागिल्य की दृष्टि से बाधक सबधी उपकथानक असामयिक, अस्वाभाविक तथा अवाञ्छनीय है। जिसके कारण 'काल' का रूप विगृह्यत हुआ, उनमें गूजर परिवार गाता बदन सञ्चित उपान्यास भी दृष्टव्य है। विशेषकर गामा की मा की आत्म क्या कथानक में ठोस दी गई प्रतीति होती है। इसके बिना कथानक अधिक सञ्चित एवं व्यस्तित होना। यही अवस्था श्रीचन्द चन्दा रोमांस की है जो वास्तव में पानी में उड़े बुलबुले में अधिक महक नहीं रचना। नवाब की मृत्यु के पदचान् सधप अपनी चरमोत्त अवस्था को तो पढ़ना जाना है किन्तु यमुना की गिपनारी विजय का पलायन, मगल की दौड़ धूमसवरी घटनाओं में निरक्षी घटना चक्र की गण आने लगती है। डॉ० रामरत्न ने भी कुछ इसी प्रकार के विचार प्रकट किए हैं। 'जिस प्रकार के घटना-संगठन की योजना बाद में हुई है वह 'चन्द्रान्ता' के पुण के उपयोगों की याद दिलाती है। यह योजना इति-निर्ण करने पड़ी है कि 'प्रसाद' एक विशेषमिद्वान्त से परिचालित हैं। वह अपने प्रत्येक पात्र को अर्थ हीन मानव और कुल भ्रष्ट मिद्ध करना चाहते हैं।'

मिद्वान्त प्रतिपादन जिन क्या सूत्र को अर्थानतिक रूप देने के कारण क्या शिल्प पर भारी कुटाघात हुआ है। इसके पदचान् अनुप खण्ड में क्या का अवमान होना है और

इस अवसान से पूर्व कथाकार ने कई तथ्यों का उद्घाटन कर दिया है जिनमें (तारा-मंगल) की अवैध संतान मोहन का रहस्य उद्घाटन प्रमुख स्थान रखता है। अंधा भिखारी नन्दो से उसकी पुत्री घंटी का मिलाप करा कर सरयू में डूब मरता है। हरिद्वार वाली चाची ही नन्दो है। मंगल सरला का पुत्र है और तारा ही यमुना है और उसकी उत्पत्ति देव-निरंजन रामा सहवास से हुई, इसकी पुष्टि भी कर दी गई है।

'कंकाल' की कथावस्तु में सबसे अधिक प्रभावित करने वाली बात है—इसका अन्त। सम्भवतः 'गोदान' और 'संन्यासी' को छोड़कर इतना कलापूर्ण, प्रभावपूर्ण और करुण अन्त अन्य किसी उपन्यास का नहीं हो पाया है जितना 'कंकाल' का। उपन्यास के अन्त में हम एक ऐसे नर कंकाल को देखते हैं जिसके गव को फूंकने तक के लिए कोई तैयार नहीं—उसकी वहन तारा तक विवश है और शैशव कालीन मित्र मंगल भी देखता रह जाता है।

'कंकाल' में हमें वर्गगत और वैयक्तिक दोनों तरह के पात्र मिलते हैं। मंगल एक वर्गगत पात्र है। वह मध्यवर्गीय दुर्बलता तथा विलसिता का प्रतिनिधित्व करता है। उसके चरित्र में द्वैयात्मकता है। उसके विषय में तारा कहती है—“वह पवित्रता और आलोक से घिरा हुआ पाप है कि दुर्बलताओं में लिपटा हुआ एक दृढ़ सत्य।”<sup>१२</sup> उसके चरित्र का वहरूपियापन इस तथ्य से उद्घाटित हो जाता है कि बाहर से सदाशयता और आदर्श-वादिता का रूप धारण करते रहने पर भी वह तारा को गर्भवती बना ठीक विवाह के दिन यह जानकर भाग जाता है कि तारा दुश्चरित्रा मां की संतान है। इस प्रकार के व्यक्तियों की शिष्ट समझे जाने वाले मध्यवर्ग में कोई कमी नहीं है। आडम्बर, धार्मिक पाखंड आदि अभाव इस वर्ग की जानी पहचानी बातें हैं, जिनके सभी रूप मंगल में विद्यमान हैं। ऐसे ही विजय का चरित्र समाज का कांकालिक रूप है। इसके द्वारा समाज में व्याप्त दुराचार, असमानता और ढोंग का पर्दाफाश हुआ है। विजय का चारित्रिक विकास पूर्ण कलात्मक है। उसमें विद्यमान उद्ध्वंखलता संस्कारगत है। वह क्रमशः यमुना, घण्टी और गला की ओर वासनात्मक दृष्टि से देखता है। तारा त्याग, प्रेम और संयम की प्रतीक बनकर भारतीय नारीत्व का प्रतिनिधित्व करती है।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अधिकतम उपन्यासों के पात्रों का स्वतंत्र व्यक्तित्व नहीं होता। वे उपन्यासकार के हाथों की कठपुतली होते हैं। 'कंकाल' के पात्र भी कथाकार के संकेत पर चलते हैं। इस संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“लेखक को कुछ विशेष प्रकार के पात्रों को चित्रित करना था और उसने उन्हें विभिन्न परिस्थितियों में डालकर उनके चरित्र के अभिप्रेत पक्षों का प्रदर्शन किया है। इसके लिए पात्र अनेक स्थानों पर लेखक के संकेत पर घूमते फिरे हैं। देवनिरंजन, किशोरी, यमुना, विजय, मंगल-देव आदि सुविधा के अनुसार कभी हरिद्वार, कभी काशी, कभी मथुरा आदि स्थानों पर पहुंच जाते हैं।”<sup>१३</sup> 'कंकाल' के पात्र सूत्रवत संचालित हुए हैं। 'कंकाल' में हमें यत्र तत्र

२. कंकाल—पृष्ठ ११५

३. डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव: हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १२२

पात्रों की अनवृत्तियों का विवरण भी मिल जाता है, वे प्रेम-रस की भाँति पात्रों की वास्तविकता, वगैरह भूषण और रूप रंग का वर्णन करते हैं ही मनगढ़ नहीं रहे।

प्रमाद जीवन और जगत के व्याख्याता हैं। अपने उपन्यासों में उन्होंने पाप और पुण्य, मर और मारी, धर्म और समाज, प्रेम और विवाह आदि शास्त्र विषयों पर पर्याप्त प्रकाश डाला है। 'काल' में विजय पाप की व्याख्या करते हुए कहते हैं—“पाप और कुछ नहीं है यमुना, जिन्हें हम छिपा कर किया चाहते हैं उही बर्माँ को पाप कह सकते हैं, किन्तु समाज का एक बड़ा भाग उसे यदि ध्ववहाय्य बना दे तो वही कम हो जाता है। धर्म हो जाता है।” किन्ती सुंदर व्याख्या है। उमुक्त प्रेम पर अपने विचार अभिव्यक्त करता हुआ यह पात्र कहता है—“जा कहते हैं, अविवाहित जीवन पाशव है, उच्छृंखल है, वे भ्रान्त हैं। हृदय का सम्मिलन ही सा व्याह है। मैं सर्वस्व तुम्हें अर्पण करता हूँ और तुम मुझे, इसमें किसी मध्यस्थ की आवश्यकता क्या—मन्त्रा का महत्त्व कितना? मैं स्वतंत्र प्रेम की सत्ता स्वीकार करता हूँ, समाज न करे तो क्या।”

व्यक्ति स्वतंत्रता की इस युग वाणी को प्रसाद ने राजनैतिक पहलू के परिवेश में प्रस्तुत किया है—“प्रत्येक समाज में सम्पत्ति, अधिकार और विद्या ने भिन्न देशों में जाति, वर्ण, ऊच्च-नीच की मूर्ति का। जब आप उसे ईश्वरकृत विभाग समझने लगते हैं तब यह भूल जाते हैं कि इसमें ईश्वर का जना सबब नहीं जितना उसकी विभूतियों का। कुछ दिनों तक उन विभूतियों का अधिकारी बन रहने पर मनुष्य के सत्कार भी वैसे ही हो जाते हैं और वह प्रमत्त हो जाता है। प्राकृतिक ईश्वरीय नियम विभूतियों का दुस्प्रयोग देखकर विकास की चेष्टा करता है, वह कहलाती है, उत्क्रांति। उस समय के द्रीभूत विभूतियाँ मानव स्वायत्त के बाधनों को तोड़कर समस्त भूतहित बिखरना चाहती हैं। यह समझती भगवान की शीटा है। इसलिए भारतमय सवसाधारण के लिए मुक्त है, वह वर्णवाद, धार्मिक पवित्रतावाद, आभिजात्यवाद, इत्यादि अनेक रूपों में फैले हुए सब देशों के भिन्न भिन्न प्रकार के जातिवादों की अत्यन्त उपेक्षा करता है। यही व्यक्ति की राजनीतिक स्वतंत्रता है।” इस टिप्पणी को पढ़कर श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय लिखते हैं—“व्यक्ति स्वातंत्र्य के इस उद्बोधन में स्त्री-पुरुष का भेद भाव नहीं पाया जाता सभी पात्र समाज के अभिशाप से सन्तप्त और व्यक्ति के विकास की आस्था से आदरस्त हैं।”

व्यक्ति विकास, समाज कल्याण, धर्म स्वरूप आदि विषय 'काल' में वर्णनात्मक गिन्य विधि में प्रस्तुत हुए हैं। प्रमाद ने मानव जीवन लीला का परिवेक्षण करके, जो योजन मूर्त स्वरूप (structure) दिया है। उसके द्वारा व्यक्ति की जानीय सत्ता यह योजना वातावरण और जीवन क्रम में आई मानव-वृत्तियाँ वर्णनात्मक रूप। वह अपने पाठकों को एक दृष्टि विशेष प्रदान करने की प्रेरणा देती है।

४ काल—पृष्ठ १०७

५ वही—पृष्ठ १७५, १७६

६ वही—पृष्ठ २१२

७ हिंदी क्या साहित्य—पृष्ठ ७१

१ देने के कारण क्या  
न क्या का अवमान हो

‘तितली’—१६३४

‘कंकाल’ की भांति ‘तितली’ भी वर्णनात्मक शिल्प-विधि की रचना है किन्तु इसमें वर्णित जीवन ‘कंकाल’ से नितान्त भिन्न है। ‘तितली’ में कथाकार ने ग्राम की ओर प्रयाण किया है। धामपुर गांव ही सारी कथा का केन्द्र है। वंजो और मधु अर्थात् तितली और मधुवन इसके प्रधान पात्र हैं। ‘कंकाल’ में स्त्री-पुरुष की यौन समस्याओं और मानवीय दुर्बलताओं का व्यापक वर्णन प्रस्तुत हुआ है किन्तु ‘तितली’ में प्रेम के आदर्श और संयत स्वरूप का विवरण पढ़ने को मिलती है। वाटसन द्वारा शैला के वैवाहिक सम्बन्धों का समर्थन करना एक आदर्श संस्कृति का प्रतीक है।

प्रस्तुत उपन्यास की वर्णनात्मकता पर प्रकाश डालते हुए एक आलोचक लिखते हैं—“इस उपन्यास में वर्णित समाज के अनेक स्तर हैं और इनकी शक्ति एवं दुर्बलता दोनों ही की ओर लेखक की दृष्टि है। विषय चयन की दृष्टि से इस उपन्यास में प्रसाद ने प्रेमचन्द-मार्ग को अपनाया है और जमींदार के कर्मचारियों की कूटनीति एवं धाधली, ग्रामीण जनता की सरलता एवं धीरे स्वार्थ वृत्ति, गांवों की राजनीति, त्योहार-उत्सव मनाने के ढंग, सम्मिलित कुटुम्ब की दुर्बलता आदि की झलक दिखाने का प्रयत्न किया है। इसमें ग्राम-सुधार तथा ग्राम-संगठन की ओर भी संकेत है। कविजनोचित उन्मुक्त कल्पना से प्रेरित होकर, एक विस्तृत चित्रपट पर अनेक प्रकार की जीवन-रीतियों के चित्रण के उत्साह में लेखक ने लंदन तथा कलकत्ता जैसे जनसंकुल स्थानों में अपने पात्रों को ले जाकर मानव समाज के विभिन्न रूपों को देखते दिखाने का प्रयास किया है।” “प्रस्तुत प्रबन्धकार के विचार में प्रसाद इस प्रयास में सफल रहे हैं। उन्होंने ‘तितली’ में मानव समाज का व्यापक चित्र प्रस्तुत किया है।

‘तितली’ की कलात्मकता और शिल्पगत प्रौढ़ता पर प्रकाश डालते हुए एक आलोचक लिखते हैं—“तितली में प्रेमचन्द के उपन्यासों ‘रंगभूमि’ ‘गोदान’ के सभी प्रसंगों का समावेश मिल जाता है, किन्तु सत्याग्रह-आंदोलन का स्पर्श प्रसाद ने नहीं किया। चरित्र-चित्रण, कथावस्तु का विकास और उसका नटकीय निर्वाह ‘तितली’ की अलग विशेषता है। पात्रों के मानसिक घात-प्रतिघात का विश्लेषण इसमें प्रेमचन्द से अधिक है... ‘तितली’ में आज के भारतीय नर-नारी का यथार्थ चित्रण है।” “‘तितली’ में तितली का चरित्र अत्यधिक प्रभावशाली है। वह हमें ‘गोदान’ की धनिया की दृढ़ता और ‘निर्मला’ की सी सहिष्णुता का परिचय देती है। प्रस्तुत उपन्यास में प्रसाद उपदेशक विरोध सामने नहीं आए, उन्होंने सूक्तियों और व्यंग-चित्रों से काम लिया है।

हालांकि इनके चयन श्रीवास्तव

स्थलों पर लेखक के चन्द के प्रश्नात् प्रतापनारायण श्रीवास्तव तीसरे प्रमुख उपन्यासकार हैं देव आदि मुनिवा के अन्तर्गत शिल्पी की भांति जीवन के विस्तृत क्षेत्र का चित्रण विवरणात्मक पहुंच जाते हैं।”

शिवनारायण श्रीवास्तव : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १२३

१. कंकाल—पृष्ठ १२३  
२. प्रसाद पांडेय : हिन्दी कथा साहित्य—पृष्ठ ७७

३. श्रीवास्तव



द्वय से किया है। उन्हीं समाज में प्रतिष्ठित उच्च वर्ग की पारिवारिक एवं सामाजिक दशा का वर्णन एवं इतिहासकार की तरह से किया है। इन्होंने अपने उपन्यासों में कथा-वस्तु का फौजवा और चरित्र चित्रण का विकास वर्णन-विस्तार की विधि द्वारा किया है। एक एक घटना को लेकर उसकी विशद व्याख्या की गई है और एक एक चरित्र का विस्तार उपयुक्तता की सीमाओं का उल्लेख कर गया है। आदर्शवादी विचारधारा इनके पात्रों द्वारा वर्णनात्मक गल्प-विधि से प्रस्तुत हुई है। इनके नीचे उपन्यासों का स्थान एवं अध्ययन उपस्थित किया जाता है।

विदा—१९२८

'विदा' प्रतापनारायण श्रीवास्तव की प्रथम धोव-यास्तिक कृति है। इसमें सिविल लाइफ में बगल में रहने वाले बाबू निमलचन्द्र की कथा है। यह कथा पाच खण्डों में विभाजित की गई है और डा० गिदनारायण श्रीवास्तव इसे वैज्ञानिक बनाने हुए लिखत है— "विदा में जो सबसे पहली बात हमें आकर्षित करती है वह है इसकी वस्तु का वैज्ञानिक संगठन। नाटक के पाच अंश की भांति 'विदा' के पाच अंश भी वैज्ञानिक आधार पर किए गए हैं।" कथा को सज्ज में विभाजित करके आगे बढ़ाने का प्रयोग जयशंकर प्रसाद ने 'काल' में और कौशिक ने 'मा' में किया है। यह रीति कविता के क्षेत्र में सर्वप्रथम काय और नाटक कथन में अब विभाजन के अन्तर्गत प्रयुक्त होती रही है, किन्तु उपन्यास के क्षेत्र में इसके द्वारा कथा की गति को तोड़ना एक जानी है, अतः यह वैज्ञानिक नहीं कही जा सकती। प्रारम्भ, प्रयत्न, संघर्ष विमर्ग आदि नाटक के गल्प में सौम्य वृद्धि करने हैं, उपन्यास अवाध गति की अपेक्षा रखता है, इसमें इस प्रकार की संधियों की आवश्यकता नहीं है।

'विदा' में निमलचन्द्र-कुमुदिनी दाम्पत्य की लघु कथा को बहिर्गत (Extrovert) जीवन की नाता घटनाओं से आच्छादित करके समाजपरक और वर्णनात्मक बना दिया गया है। इसमें दाम्पत्य की मारवाड़ी एवं पाश्चात्तीय मान्यताओं का खुलकर वर्णन किया गया है। इसमें आदिना पुत्र, आदिना पत्नी और आदिना प्रेमिका का त्रिशद चित्रण हुआ है। निमल एक आदिना पुत्र है, सज्जा प्रतिभता गृहिणा है, बेट एक आदर्श प्रेमिका है। आदर्श के मुताबिक निमल बाबू अपनी माना की सेवा में मलगल हैं, उनकी पत्नी कुमुदिनी इसी कारण उनमें दृष्ट है और पीहुर चने जान पर विवश हो जाती है, कथा के चतुर्थांश तक दोनों सम्मिलित रहकर वियोग की अनुभूतियाँ अर्जित करते हैं, यथार्थ के लोक में रह कर भी दोनों आदिना की बातों सोचत और करते रहत हैं, जिनके फलस्वरूप उपन्यास की घटनाएँ बढ़ गई हैं और यह वर्णनात्मक उपन्यास बन गया है।

कथानक में कुछ आवश्यक भांड प्रस्तुत करने के लिए तथा इसे विवरणात्मक रूप देने के लिए कुछ पत्रों की योजना की गई है। उपन्यास के प्रथम खण्ड के आठवें अध्याय में संघर्षात्मक व्यापकता लाने के लिए कुमुद अपने पिता बाबू माधवचन्द्र की

पत्र लिखती है; इसके द्वारा वह क्रोधी पिता के क्रोध को भड़का देती है और प्रतिक्रिया स्वरूप वे उसे अपने पुत्र द्वारा अपने पास बुलवा लेते हैं। दूसरा पत्र कुमुदिनी की सखी चपला द्वारा उसे लिखा गया है जिसमें उसके अभाग्य के मूल कारण पर खुलकर प्रकाश डाला गया है तथा भविष्य को उज्ज्वल बनाने की प्रार्थना तथा प्रेरणा दी गई है।<sup>१</sup> चपला अपने पत्र में अपनी भावधारा को वर्णनात्मक रूप में उंडेल डालती है। भय, क्षोभ, आशंका और लज्जा की मिली-जुली भावधारा का विस्मय चित्रण कथानक को बोझिला बना देता है। इस पत्र में इन मनोद्वारों का विश्लेषण नहीं हुआ, केवल विवरण दिया गया है। निर्मल-चपला रोमांस कथानक को भारी भरकम बनाने के हेतु नियोजित हुआ है। मसूरी की हरियाली में यह हरा होता है और वहीं इसका अन्त भी होता है। कुमुदिनी द्वारा इस अनैतिक संबंध के पकड़ लिए जाने पर चपला के हृदय में ग्लानि उत्पन्न होती है और केट द्वारा देवदत्त प्रसंग सुनकर उसके मन में सेवा भाव पैदा होता है। यहीं तक घटनाओं का जाल बिछा हुआ है, इसके अनन्तर केट और चपला का विदेश यात्रा का संकल्प और घटनाओं का अन्त है; यह अन्त पूर्ण स्वाभाविक, परिस्थिति अनुकूल तथा शिल्पगत गठन से परिपूर्ण है, किन्तु उपन्यास के मध्य में कतिपय घटनाएं अति विस्तृत हो गई हैं और आधिकारिक कथा पर छा गई हैं। जान डिक या देवदत्त से संबंधित घटनाएं ऐसी ही हैं। जान डिक का नाम बदल-बदलकर सामने आना मन को अच्छा लगता है, किन्तु बुद्धि को अखरता है। इसके द्वारा जामूसी उपन्यास के वातावरण की सृष्टि हुई है। रेल में टर्नइम क्लाइव के साथ यात्रा कर रहे महाशय अपने को काक बताते हैं; किन्तु ये विलसन नामधारी जान डिक ही हैं; ये जान डिक के किस्से स्वयं ही सुनाते हैं, इनका मुख्य कथा से कोई संबंध नहीं है; ये उपन्यास को वर्णनात्मक बनाने में ही सहायक सिद्ध हुए हैं। उपन्यास में प्रधानता कथा संगठन और कृतृहल निर्वाह को दी गई है, इसके लिए वस्तु विधान इतिवृत्तात्मक रखा गया है और इसमें तीन परिवारों की कहानी को उठाकर घटनाओं का जाल बिछा दिया गया है।

‘विदा’ को चरित्र-चित्रण की विधा पर परखें। इसके प्रायः सभी पात्र किसी-न-किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं। राय बहादुर माधवचन्द्र बंगलों में रहने वाले भारतीय उच्च वर्ग के प्रतीक हैं। धन, बल और सम्मान की त्रय में ऐसे मदांघ रहते ही हैं। निर्मल बाबू उपन्यास के नायक हैं और आदर्शप्रिय, त्यागी युवक का प्रतिनिधित्व करते हैं। ये उपन्यास में स्थिर (Static) रहते हैं; और तीर्थ यात्रा में केट के सम्पर्क में आकर और मसूरी में चपला के साथ रहकर भी अपने आदर्श से तिल भर नहीं टलते। कुमुदिनी आदर्श-न्मुख दर्पशीला नारी की प्रतीक है। चपला, लज्जा केट, मिस्टर वर्मा और जान डिक अपने-अपने वर्ग की विशेषताओं और अभावों से परिपूर्ण हैं।

उपन्यासकार ने चरित्र-चित्रण की दोनों विधाओं का प्रयोग करके पात्रों का चारित्रिक विकास किया है। वह स्वयं वर्णनात्मक विधि द्वारा अपने शब्दों में पात्रों की रूप रेखा प्रस्तुत करता है, उनकी तत्कालीन बाह्य-परिस्थितियों का प्रभाव उनके बाह्य कार्य-

बलाप पर दिखला कर उनका उत्थान व पतन दिखाना है। भावबलू का मिथ्याभिमान परिस्थितियाँ की त्रियाँ प्रतिक्रिया का निवार बनता है, वही उपन्यासकार स्वयं कुछ क्षणों के लिए पीछे हटकर उसे बोलने देता है—“मैं इसका प्रतिशोध लूँगा। प्रतिशोध घात होगा कि सत्कार भय में भेरी और देखेगा और सिंहार कर पीछे हट जायगा। जो पिना अपनी पुत्री का उसके रक्त में स्नान करावेगा, उसको अनन्त वैधव्य के गहरे गड्ढे में डुबो देगा। उसके सामने पति के शरीर के टुकड़े टुकड़े करेगा और छोटी-छोटी बोटियाँ बरके चीन-बोनों का मिला देगा, क्या सत्कार उसको देकर भय न लावेगा, सत्कार में हड़कम्प न फैल जायगा ? सत्कार धरती उठेगा।”<sup>३</sup>

कार विनियोगात्मक पद्धति के चरित्र-चित्रण का उदाहरण दिया गया है, किन्तु उपन्यास में अधिकांश म वणनात्मक दृग से चरित्रों के कृत्यों पर प्रकाश डाला गया है। भावबलू के बाप, निमल बालू के आदर्श और कुमुदिनी के दण्ड का चित्रण अधिकांश में स्वयं उपन्यासकार ने ही किया है। वह निश्चिता है कि भावबलू अहंत्व को दूर कर दिखाने की क्षमता रखत है। निमल बालू सुनिश्चित, सेवा प्रायण और त्यागी जीव हैं। कुमुदिनी पति के पाम जान में लग्ना, भय, अपमान और आशका की अनुभूति करती है। वह दूर सकती है, भुन नहीं सकती। मिस्टर वर्मा के चरित्र विकास में वणनात्मक के साथ-साथ विनियोगात्मक चरित्र विधि के कल्पित प्रयोग देने गए हैं—“मैं इलाहवाद का जवाब दे मंडिरट्टे हूँ। इमानेंड का मंडिरट्टे मेरे पास है। सुनिश्चित हूँ। अ वि वाहित ही सा हूँ क्या, कौन जानता है ? नहीं मैं अविवाहित हूँ। केट तो भर गई, मेरे मित्र इसका रहस्य कोई नहीं जानता।”<sup>४</sup> इस प्रकार के एक दो आत्म विनियोगात्मक चरित्रगत प्रयोग भावश्यक ही हैं, क्योंकि इनके द्वारा चरित्र की मानसिक द्वन्द्वात्मक स्थिति का रहस्योद्घाटन अधिक सफलता में किया जाता है। ‘अ वि वा हित सा हूँ’ मि० वर्मा के ये शब्द उनकी आत्मिक, द्वन्द्वात्मक मन स्थिति को अधिक स्पष्टता के साथ उद्घाटित करने हैं, यहाँ पर यदि उपन्यासकार स्वयं मि० वर्मा के विषय में लिखने बैठ जाता कि उसके मन में द्वन्द्व था, आशका थी, भय था तो वह कमत्कार न थाता जो अब आ गया है।

‘विदा’ में उपन्यासकार का ध्यान सब से अधिक अपने लक्ष्य की ओर केन्द्रित रहा है। प्रेमचन्द परम्परा के लेखक होने के कारण प्रतापनारायण ने उपन्यास की समस्त घटनाओं और पात्रों का अपने आदर्शवादी विचारों के अनुसार मोड़ दिया है। इस उपन्यास में उन्होंने मूलतः मध्यम परिवार की समस्या को उठाया है। इसके विभिन्न रूप दिखाकर स्त्री विशेषकर भारतीय स्त्री के दायित्व और सीमाओं की विराद व्याख्या की है। यह वहीं उपन्यासकार द्वारा और वहीं विभिन्न पात्रों द्वारा मानने आई है। अचला-निर्मल बार्मा द्वारा प्रेम के आदर्श रूप की व्याख्या उदाहरण स्वरूप दी जाती है—“प्रेम का अन्तिम रूप अर्पण है। पहले मनुष्य किसी और आत्मिक होता है, वह शुद्ध आकर्षण है, आकर्षण

३ विदा—पृष्ठ ३६८

४ वही—पृष्ठ १६७

मोह में बदलता है, मोह अनुराग में, अनुराग प्रेम भक्ति में और प्रेम-भक्ति या भक्ति में पाप नहीं होता, सन्देह नहीं होता, वासना नहीं होती। केवल असीम, अखण्ड, निस्वार्थ प्रेम होता है।”<sup>५</sup>

पात्रमुखोद्वेलित विचार-धारा शिल्प की दृष्टि से प्रशंसनीय है, क्योंकि यह अधिक-तर संक्षिप्त होती है, इसे पढ़कर पाठक ऊबता नहीं है, इससे कथा के स्वाभाविक प्रवाह की गति भी मंद नहीं पड़ती किन्तु लेखक द्वारा प्रस्तुत की गई विचार-धारा विस्तृत होती है, कथा घातक होती है और कभी-कभी मन और मस्तिष्क पर भार डाल देती है। ‘विदा’ में संसार और संसार जनों पर लिखी लेखक की विचारधारा अप्रासंगिक और लम्बी तथा मन को ऊबा देने वाली बन गई है।<sup>६</sup>

### विकास—१६४१

‘विदा’ के पश्चात् ‘विजय’ और इसके पश्चात् ‘विकास’ का प्रकाशन हुआ। इसमें एक साथ दो कहानियाँ ली गई हैं—एक भारतेन्दु-आभा की रोमास भरी कहानी है, दूसरी मालती-कामेश्वर की गाथा है। शिल्प की दृष्टि से दुहरी कथावस्तु की परम्परा प्रेमचन्द के ‘प्रेमाश्रम’ और ‘रंगभूमि’ द्वारा प्रतिष्ठित हुई है, इसमें अधिकतर कथा दोप रह ही जाता है, क्योंकि कुछ अस्वाभाविक एवं आकस्मिक घटनाएँ संयोजित हो जाती हैं, किन्तु यह वर्णनात्मक शिल्प की कृतियों में प्रायः प्रवृत्ति रूप में स्वीकृत हो चुका है।

‘विकास’ में अनेक स्थलों पर आधिकारिक और प्रासंगिक कथा का निर्णय करने में कठिनाई उत्पन्न हो जाती है। भारतेन्दु-आभा की मुख्य कथा अनेक स्थलों पर अपना चमत्कार खो देती है, विशेषकर उन स्थलों पर जब कथाकार प्रेमचन्द की भाँति पुनर्जन्म-वाद की घटनाएँ देने लगता है, ये घटनाएँ प्रेमचन्द के ‘कायाकल्प’ से भी बढ़-चढ़कर वर्णित की गई हैं और मूल कथा से कोई संबंध नहीं रखतीं। एक-एक घटना का उल्लेख अनेक बार हो गया है। डॉ० नीलकण्ठ जब अपनी मृत पत्नी का चित्र देखकर उसे स्मरण करते हैं, तब पूर्वजन्म की व्याख्या करते हैं। उन्हें पूर्ण विश्वास है कि उनकी प्रियतमा अवश्य ही इस जन्म में उन्हें मिलेगी। इस विश्वास को सत्य में परिणत करने के लिए कथाकार ने कथा शिल्प में ऐसी घटनाएँ गुम्फित कर दी हैं कि पाठक दाँतों तले अंगुली दवाने लगता है। दक्षिणी अमरीका में माधवी-नीलकण्ठ भेंट पूर्व नियोजित और उद्देश्य-मूलक है; कथाकार की यह कथा सृष्टि सप्रयास है, स्वाभाविक नहीं। माधवी डॉ० साहव की पगरज लेने को आतुर हो उठती है, ये घटनाएँ कल्पना प्रसूत हैं, अनुभूति प्रधान नहीं।

‘विदा’ से तुलना करने पर ‘विकास’ के कथा शिल्प में स्पष्ट अन्तर दृष्टिगोचर होता है। ‘विदा’ में तीन कहानियाँ हैं, किन्तु तीनों निर्मल-कुमुदिनी से संबंधित हैं। यहाँ केवल दो कथाएँ हैं और दोनों भिन्न रहती हैं। इस संबंध डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव का यह कथन सत्यपरक है—“इस उपन्यास में स्पष्टतः दो कहानियाँ हैं, जिनका आपस

५. विदी—पृष्ठ २७४

६. वही—पृष्ठ २८५-८६

म कोई सहज सबध नहीं है। दोनों पाम-पास चिपकाकर रखी हुई हैं।<sup>१०</sup> अमीलिया हुमैनभाई की उपकथा को भी अनग से चलाया गया है, केवल उसकी नायिका अमीलिया का पूर्व सबध भारनदु के माथ जोड़कर उस मुख्य कथा के साथ गुम्फित करने की चेष्टा की गई है। ऐसे ही राजा मूरजबल्ल की कहानी एक स्वतन्त्र कहानी है, जिसमें दीवाने मातादीन के घुमावदार घटनापूर्ण पड्यत्र और रमेल अनूपकुमारी के भीषण वायत्रमा का विवाद वर्णन है। यह सब जामूसी उपन्यास का आशिक प्रभाव है, जिसे कथाकार नहीं त्याग सका।

उपन्यास की वर्णनात्मकता विविध काल्पनिक घटनाओं की विशदता से स्वय-सिद्ध हो जाती है। उपन्यास का आरम्भ ही एक बड़ी भारी घटना के साथ होता है, जिसमें भाववी का अपहरण और विदेश यात्रा का विस्तृत वर्णन है। आभा-भारतेन्दु प्रेम की गनि मुक्त वानावरण का आश्रय पाकर भी मद ही रहती है। वह मौन द्रष्टा है। इस मौन के कारण का उन्धाटन अमीलिया द्वारा कराया गया है। अमीलिया द्वारा प्रेरणा और स्वीकृति पाकर ही वह आभा से विवाह करती है। इधर मालती-कामेश्वर दाम्पत्य भी सुनी नहीं है। इस असंतोष का उन्धाटन अनेक उपकथाओं द्वारा कराया गया है। कामाध मूरज बल्ल और महत्वाकांक्षी अनूपकुमारी की घटनाओं से एक-तिहाई उपन्यास भर गया है और इस प्रमग में कुल मिलाकर १११ पृष्ठ काने किए गए हैं, जो उपन्यास की वर्णनात्मकता की श्रौढि ही करने हैं, मुख्य कथा में कोई योग नहीं देते। उपन्यास कार ने अनूपकुमारी के अनीन पर प्रकाश डालकर उसे स्वामी गिज्ञानन्द की दूसरी पत्नी अहल्या प्रकट करके दो कथाओं में सबध स्थापित करने की जो चेष्टा की है, उसमें भी उसे विशेष सफलता नहीं मिली है।

'विक्रम' के सभी पात्र वगगत हैं। डॉ० नीलकण्ठ आदर्श प्रेमी हैं, मून पत्नी से भी अनय अनुराग रखते हैं। वे अपने सिद्धान्त और विश्वास पर अडिग रहते हैं, ये पात्र भी अपरिवर्तनीय हैं। अमीलिया मौन भाव से वियोग के क्षणों को व्यतीत करने वाली प्रेमिका है। अनूपकुमारी आदि पात्र महत्वाकांक्षी पड्यत्रकारी प्राणिया का प्रतिनिधित्व करते हैं।

विकास में चरित्र चित्रण की अपेक्षा कथा विकास और विचार प्रतिपादन ही अग्रिक हुआ है। उपन्यासकार ने कही प्रयत्न तो कही परीक्षा विधि से कुली प्रथा और कलुपित स्त्री व्यापार प्रथा पर प्रकाश डाला है। सभी मुख्य घटनाओं तथा पात्रों का सबध हल समस्याओं से है। बीषा खाली द्वारा स्थापित वेदयाओं तथा वेदया बनाने की पडनियों का वर्णन अग्रिक विस्तार के माथ किया गया है। विवाह सबध में आभा के ये विचार पठनीय हैं—'विवाह जीवन का विकास है, और कहीं-कहीं यह जीवन का अन्त भी है। विवाह क्या है? प्रेम को चिरस्थायी करने की मुहर का नाम विवाह है। विवाह दो हृदयों के मिलन और उनकी युग्मना का नाम है। इस शब्द में कितना आनन्द है। सत्य ही हृदय नाचने लगता है, भूष और प्यास कुछ नहीं लगती। यह जीवन की भूष

है, जो एक समय आने पर सबको लगती है।”

विसर्जन—१६५०

शिल्प की दृष्टि से ‘विसर्जन’, ‘विदा’, ‘विकास’ आदि प्रथम कृतियों से भिन्न कोटि का है। इसमें कथाकार स्वयं पीछे हट जाता है और पात्रों को मनन करने और कथा कहने का अवसर प्रदान करता है। जेल की कोठरी में आबद्ध नायक रामनाथ अपने अतीत पर विचार करता है और गत घटनाओं को दोहरा देता है। अज्ञेय कृत ‘शेखर एक जीवनी’ में भी इस विधि को अपनाया गया है; किन्तु वहाँ कथा का रूपाकार (form) विश्लेषणात्मक (Analatical) है। ‘विसर्जन’ का कथाशिल्प वर्णनात्मक (Descriptive) है, अतः यह वर्णनात्मक शिल्प-विधि की रचना है।

वर्णनात्मक शिल्प के कारण कथा-प्रवाह की गति को बीच-बीच में लम्बी विचार-वर्णन-धारा के फलस्वरूप एक धक्का लगा है। प्रथम खण्ड के तीसरे अध्याय में ही उर्मिला-कनक संवाद में कनक अपने विचारों को केवल उर्मिला पर ही प्रकट नहीं करती अपितु पाठक पर ठोस देती है। पुरुष भी एक मानव है—की पुनर्युक्ति लगभग पाँच-छः बार हुई है और इस पर दो पृष्ठ काले कर दिए गए हैं। इतना ही नहीं, उपन्यास की वर्णनात्मकता की असंदिग्धता तो वहीं सिद्ध हो जाती है, जहाँ अदालत के दृश्य का विस्तृत वर्णन हुआ है। इसके अतिरिक्त सारे उपन्यास में मजदूर संघ, पूँजीवादी संगठन आदि का विशद वर्णन हुआ है और अनेक स्थलों पर पाठक के धैर्य की परीक्षा ली गई है।

शिल्प की दृष्टि से बलवन्त, श्रीराम और सेठ साहवदीन से संबंधित उपकथा में आलोचना का विषय है। आधिकारिक कथा से इनका कोई निकट का संबंध नहीं है। ये उपकथाएँ उद्देश्य-मूलक हैं। बाप के पापों का प्रायश्चित्त पुत्रों को किस प्रकार भुगतना पड़ता है, इसे दिखाने के लिए ही इन उपकथाओं की सृष्टि की गई है। बलवन्त ने ऋण लिया और यशवन्त उसे उतारने के लिए सेना में भरती हुआ। इस वर्णन में वह प्रभाव नहीं है जो प्रेमचन्द के ‘रंगभूमि’, ‘कर्मभूमि’ और ‘गोदान’ के वर्णनों में प्राप्य है। चन्द्रनाथ के पड़्यों में जासूसी उपन्यास की चक्करदार घटनाओं की झलक स्पष्ट दिखाई देती है।

श्री प्रतापनारायण ने अन्य उपन्यासों की भांति ‘विसर्जन’ में भी पत्र-योजना द्वारा विशिष्ट घटनाओं पर प्रकाश डाला है। एक पत्र कनक द्वारा जिलाधीश निक्सन की पुत्री पामीला को लिखा गया है। इसमें पुरुष वर्ग द्वारा नारी वर्ग पर किए गए अत्याचारों का विस्तृत वर्णन है। देवकीनन्दन एक जासूस की भांति छिपकर सब घटनाओं का सिंहावलोकन करके समय आने पर उनका रहस्योद्घाटन करता है। कुछ घटनाओं के अनन्तर विस्तृत स्वगत कथनों की योजना भी की गई है। अधिकतर ऐसे स्वगत कथन किसी-न-

८. विकास—पृष्ठ ७१

९. विसर्जन—पृष्ठ १३-१४

१०. वही—पृष्ठ २४६-४८

किसी समस्या की व्याख्या प्रस्तुत करने के लिए जुटाए गए हैं। पुरुष, स्त्री, प्रेम, विवाह आदि विविध विषया पर इनके द्वारा पर्याप्त प्रकाश डाला गया है, किन्तु इनके द्वारा क्या की गति अबाध नहीं रहती—वर्णनात्मक उपन्यास में इन्हें अस्वाभाविक नहीं माना जा सकता। प्रेमचन्द, प्रसाद, कौशिक आदि वर्णनात्मक कथाकारों की रचनाओं में ऐसे प्रयोगों की भरमार है। इसके द्वारा ही इनकी रचनाओं का बलवर बढ़ गया है।

विमर्जन के पात्र टाढ़ा हैं, वैयक्तिक नहीं। चन्द्रनाथ एक धार्मिक पूजोपति का प्रतिनिधित्व करते हैं, वे अपने विचारों और सिद्धान्तों पर स्थिर रहते हैं। रामनाथ और कनक आदर्शप्रिय प्रतिनिधि पात्र हैं। कनक अपने भाइयों के भागे बड़ी-बड़ी सफलता का भी हय समझती है। त्याग, सेवा, साहस और कर्तव्यपरायणता उसमें ही नहीं, प्रत्येक आदर्शप्रिय भारतीय मध्यवर्गीय महिला में दबे परमे जा सकते हैं। रामनाथ अपने भाइयों की रक्षा हिन जेल और मृत्यु दण्ड से भी नहीं घबराता। इन पात्रों में एक न उभरमान वाली साहसिक प्रतिभा है, स्थिरता है। ये मिट सकते हैं, भुंक नहीं सकते।

प्रतापनारायण श्रीवास्तव में वर्णनात्मक शिल्पी के सभी गुण और दोष दिष्टमान हैं। लम्बी लम्बी कहानियाँ, घुमती फिरती बाह्य घटनाएँ, स्थिर (Static) पात्र, विस्तृत भाषण, एकपूर्ण समापन और उपदेशात्मक कथन इनके शिल्प की कथनीय बातें हैं। इनके विस्तृत वर्णनों के सबब में एक आलोचक लिखते हैं—“एक और मज लेखक में है, भावनात्मक विवरण देने और अनावश्यक शब्दावली व्यवहृत करने का। वे प्रायः पात्रों का पारिवारिक इतिहास और वसावली देने लगते हैं। जो कथानक की दृष्टि से अनावश्यक है। इसमें केवल कनेवर-बुद्धि होती है, सौंदर्य-बुद्धि नहीं। उदाहरणार्थ ‘विदा’ के पृष्ठ ३३ पर निम्न के दिनगत पिता का परिचय। जिस विवरण के साथ उन्होंने वह परिचय दिया है, वह मेरे निकट कागज और रोशनाई के ध्येय के अनिश्चित कुछ नहीं है।”<sup>११</sup> आलोचक का यह कथन तथ्यपूर्ण है, किन्तु उनके कथानक विस्तार और विवरण-योजना का कारण वर्णनात्मक शिल्प को प्रथम देना है। इसके अन्तर्गत कथानक-सौंदर्य चाहे अष्ट हो जाए, किन्तु उसका विवरण एक आवश्यकता के रूप में ग्रहण किया जाता है। इस विवरण के कारण ही वह इतिवृत्तात्मक और वर्णनात्मक रूप (form) ग्रहण करता है।

डॉ० वृंदावनलाल वर्मा

डॉ० वृंदावनलाल वर्मा हिन्दी उपन्यास जगत में ऐतिहासिक लेखक के रूप में प्रतिष्ठित हैं। औपन्यासिक शिल्प की दृष्टि से मैं इनकी गणना वर्णनात्मक शिल्प विधि के सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकारों में करता हूँ। सामाजिक उपन्यास का सबब वर्तमान समाज में और एतिहासिक उपन्यास का मन्वय दूरस्थ भवता निकटस्थ अतीत के समाज और मानववर्ण में सर्वाधिक रहता है। इनकी तुलना में आधुनिक उपन्यास भी लिया जा सकता है, जिसका सीधा संबंध किसी अचल विषय के समाज से जुड़ा रहता है। इन तीनों बाँट

११ डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव हिन्दी उपन्यास—विकास काल प्रेमचन्द-पृष्ठ २४६

की रचनाओं में जीवन का विवरण, घटनाओं की इतिवृत्तात्मकता और पात्र-बाहुल्य वर्तमान रहता है। अतः तीनों की वर्णनात्मकता असंदिग्ध और निर्विवाद है।

शिल्प की दृष्टि से ऐतिहासिक उपन्यासकार का कार्य जटिल रहता है। इस संबंध में स्वयं बर्मा जी लिखते हैं—“मेरा अनुमान है कि ऐतिहासिक उपन्यास या कहानी लिखने वाले के सामने कुछ अधिक कठिनाइयाँ रहती हैं। उसे पात्रों और घटनाओं के संबंध में पूरी शोध करनी पड़ेगी, तत्कालीन वातावरण का अपनी आंखों के सामने चित्र बनाए रखना पड़ेगा और साथ ही आज की कोई समस्या उस समय के वातावरण में रखकर कुछ सुभाव देने पड़ेगे, परन्तु उपदेशक की हैसियत से नहीं, न लालबुझकड़ की तरह बल्कि केवल सुभाव देने वाले की हैसियत से—मानो शैल गत की बात निभा रहा हो :

उस भविष्य वक्ता की तरह जो मुड़-मुड़कर पीछे की तरफ देखता है। शर्त यह है कि उबटा न ले, ठोकर खाकर गिर न पड़े।

पात्रों के साथ समय और स्थान भी चुनने पड़ेगे। यूरोप के कई ऐतिहासिक उपन्यासकारों ने अधिकतर बड़े कहलाने वाले पात्रों को चुना है... इतिहास के पूरे निर्वाह में जो कठिनाई लेखक को भुगतनी पड़ती है, उसे सर कर लेने पर उसे जो सन्तोष और आनन्द प्राप्त होता है, वह अपार है।”

इस संबंध में एक अन्य आलोचक लिखते हैं—“ऐतिहासिक उपन्यास, कला की दृष्टि से अतिरिक्त दायित्व की अपेक्षा रखता है। आधुनिक वैज्ञानिक युग ने अपने प्रथम चरण से ही कथा-साहित्य को यथार्थ की ओर और इतिहास को वैज्ञानिकता की ओर मोड़ना प्रारम्भ कर दिया था। इतिहास को वैज्ञानिक बनाना उसकी बहुत बड़ी देन है, किन्तु इससे भी बड़ी देन है वह ऐतिहासिक दृष्टिकोण जिसके विकास ने पुरातन रूढ़ियों और अन्ध आस्थाओं का प्रायः उन्मूलन ही कर दिया। ऐतिहासिक अन्तर्दृष्टि ने विगत जीवन को ऐतिहासिक परिप्रेक्षण (Historical Perspective) में देखने की प्रेरणा दी, जिससे बहुत ही महत्त्वहीन घटनाएँ महत्त्वपूर्ण हो उठी।” इन मतों का सूक्ष्म अध्ययन कर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यासकार को अधिक सचेत रहकर लिखना पड़ता है। विविध घटनाओं और विभिन्न पात्रों को लेकर उनका पूर्वापर संबंध स्थापित करते हुए उन्हें व्यवस्थित शिल्प में परिकल्पित और शृंखलित करने की प्रक्रिया (Colligation) जुटानी पड़ती है। ऐतिहासिक उपन्यासकार ऐतिहासिक तथ्यों का मूल्यांकन कर अपने शिल्प के सहारे कल्पना द्वारा सत्य को परिचित के स्तर से ऊपर उठाकर भाव-लोक में ले आता है। वह गत जीवन के राष्ट्रीय आन्दोलनों का सजीव चित्र उतारने का प्रयास करता है। किसी ऐतिहासिक घटना का व्योरा देना उसके लिए साधारण बात है।

१. डॉ० चन्दावलाल बर्मा : ऐतिहासिक उपन्यास—‘समालोचक’

—पृष्ठ १६१-६२

२. डॉ० जगदीश गुप्त : इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यासकार ‘आलोचना’

उपन्यास विशेषांक—पृष्ठ १७७



विशेष दृश्य या पात्र का वर्णनात्मक चित्र प्रस्तुत करना उसकी विशेषता होती है। भौतिक विवरण ऐतिहासिक परम्पराएँ गत समाज के शीतिरिवाज और प्राकृतिक सुषमा इन कथाकारों द्वारा अधिकतर वर्णनात्मक शिल्प विधि द्वारा मयोजित हुई हैं। बर्मा ने इतिहास के काल में मान और रक्त का साधारण वर्णन के लिए दृश्य विधि का चुनाव है। दशाने १४वीं शताब्दी से लेकर आधुनिक युग के ऐतिहासिक काम खण्डों की अपनी रचनाओं का मूल आधार रखा है।

बर्माजी के उपयासों की प्रथम शिल्पगत विशेषता है—कथा शीघ्रतः तथा वस्तु एवं शिल्प में मनुलन। इनके उपन्यासों में घटनाओं का एक जान-ना विद्या रहता है किन्तु कहीं भी इसके तात्पर्य उभर नहीं आते। वस्तु तथा शिल्प को सुन्दर बनाने वाले दो तत्वों पर प्रकाश डालते हुए एक धारोच्च लिखते हैं—“कथा वस्तु के ढांचे को सुन्दर बनाने में दो तत्वों का हाथ रहता है—इतिवृत्तात्मक और रसात्मक। इतिवृत्तात्मक घटनाओं के मध्य संयोग स्थापित कर कथा को अग्रसर करना है, घटनाएँ आरम्भ से लेकर अन्त तक इस मनुलन और अनुपान में रहें कि उनका क्रम अटूट रहे और कथा का अन्त उन सब क्रिया-कलापों का तत्काल समाप्त निष्पत्ति जैसा जान पड़े। हृदय स्पर्शी घटनाएँ रसात्मक स्थल हैं। इतिवृत्तात्मक और रसात्मक स्थलों पर अनुपातिक प्रकाश डाल कर पाठक के हृदय में बांछित प्रभाव उत्पन्न करने में उपयासकार की कला है।” बर्माजी के उपन्यासों का वस्तु विधान इन्हीं दो तत्वों से आवृत्त है, अतएव इनके कथा शिल्प में आकर्षण और मनुलन आ गया है। उसमें प्रस्तुत संयोगात्मक या दैविक घटनाएँ वर्णनात्मक शिल्प विधि की प्रतीक हैं।

बर्माजी के उपन्यासों की दूसरी शिल्पगत विशेषता पात्र योजना है। इनके उपन्यासों के अधिकांश पात्र सामंती परिवारों की परम्पराओं के प्रतीक हैं। इनमें हम तत्कालीन राजशाही की समस्त प्रवृत्तियों को सजीव रूप में देख सकते हैं। प्रायः सभी पात्रों का चित्रण वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा मयोजित हुआ है।

बर्माजी की तीसरी शिल्पगत विशेषता वानावरण का निर्माण है। वानावरण के निर्माण में ही कथाकार की वर्णनात्मकता अधिक उभर कर सामने आई है। राजनैतिक उथल-पुथल, सामाजिक गति-विधि, धार्मिक हलचल आदि अनेक युगीन चित्रों को इन्होंने पूर्ण विवरण देकर चित्रित किया है। युद्धों के वर्णन, शिकार के दृश्य, भौगोलिक स्थिति के व्यापक चित्र, प्रेम के उतार चढ़ाव, त्योहार तथा अन्य शीति-रिवाज से भरपूर इनके उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प विधि को सार्थक कर रहे दृष्टिगोचर हो रहे हैं। युद्ध, प्रेम और शिकार वर्णन पर्याप्त लम्बे हैं, और उनमें कथाकार ने पर्याप्त रुचि का परिचय दिया है। प्रकृति की गोद में क्रीडमान एक भील का वर्णन देखिए—“बैसी ही लहरें। उसी तरह की आनंदित प्रकाश रेखाएँ। नीलिमा और तरंगे। पहाड़ियों की गोद में निर्भय नाचने वाली जल राशि। प्रमुदित तरलता। स्वरमय एकान्तता। डका हुआ सौंदर्य और बंधी हुई उन्मुक्तता। भील पहाड़ों के घर में चंचल-भी जान पड़ती थी ऊँचे पहाड़

के नीचे विस्तृत भील का चित्र बनता है। उसकी लहरों पर ढलते सूर्य की किरणें नाच रही हैं। इस निर्जनता और बंधन में भी सजीवता और गति है। ऐसी ही अन्धकारमयी रात्रि में वेगवती वेगवा नदी का एक चित्र है। नदी के प्रवाह में चहल-पहल है। बड़ी मछलियों के दौड़ने का शब्द स्पष्ट सुनाई पड़ता है। बीच-बीच में टिटहरी चित्ता उठती है, वैसे सुनसान है। आकाश में बिखरे हुए तारे वहां प्रकाश के एकमात्र साधन हैं। पानी पर उनकी कुछ टिमटिमाहट दीख पड़ती है।<sup>१५</sup> वर्मा का यह वक्तृत्व भावपूर्ण और मर्म-स्पर्शी है। वर्णनात्मक शिल्प-विधि की समस्त विशेषताएं इनके उपन्यासों में वर्तमान हैं। सामाजिक रूढ़ियों पर इन्होंने तीखे व्यंग कसे हैं, भीषण युद्धों और राजनैतिक षड्यन्त्रों का सतर्क परिस्थिति अनुकूल और विस्तृत वर्णन किया है। मानव स्वभाव और विशेष घटनाओं पर पर्याप्त टीका टिप्पणी की है। इनके वर्णन कौशल के संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“उन्होंने अपने कथानकों के घटना स्थलों में अनेक बार भ्रमण किया है, उन स्थानों के भग्नावशेषों पर बैठ कर वहां की अतीत घटनाओं की स्मृति के सहारे जगाया है। फलतः उनके वर्णन विश्वासोत्पादकता में अपना जोड़ नहीं रखते। उनकी लड़ाइयां किताबी खिलवाड़ नहीं हैं, उनकी प्रणय लीलाएं, सम्पन्न व्यक्तियों की दिमागी ऐयागी की उफान नहीं बरन् प्राणों को लेने देने वाली सजीव और स्वाभिमानी व्यक्तियों की जीवन परिस्थितियां हैं... वर्मा जी की लेखनी में वर्णन की शक्ति, भाव प्रकाशन की कलात्मकता, चरित्र-चित्रण की क्षमता और कथानक की मर्मस्पर्शिता पहचानने के साथ-साथ कहानी में उत्कर्षता लाने की अपूर्व शक्ति है।<sup>१६</sup> प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक मतानुसार वर्मा केवल मनोरंजन या मनोविश्लेषण को कोई महत्त्व नहीं देते। अतीत गौरव का यथार्थ वर्णन ही उनका साधन और साध्य है।

#### गढ़ कुंडार—१९२८

वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यास-शिल्प को निर्धारित करने के लिए उनकी औपन्यासिक रचनाओं का एक अध्ययन नियोजित किया जाता है। ‘गढ़कुंडार’ इनका प्रथम ऐतिहासिक उपन्यास है। इसमें वर्मा ने आरम्भ ही कुंडार की चौकियों के वर्णन इतिहासपरक परिचयात्मक शिल्प-विधि द्वारा किया है, जिसका निर्वाह आद्योपान्त हुआ है। बुन्देलखण्ड में होने वाली चौदहवीं शती की राजनीतिक उथल-पुथल और बुन्देलों द्वारा प्रभुत्व प्राप्त करने की कहानी ही इस रचना का मूल विषय है।<sup>१७</sup> ‘गढ़कुंडार’ में विषय प्रतिपादन ऐतिहासिक वातावरण अनुकूल कथानक द्वारा प्रस्तुत हुआ है। इसमें तीन कथाओं का संयोजन हुआ है। मुख्य कथा कुंडार के राजकुमार नागदेव के प्रेमाख्यान और खंगार राज्य के पतन से संबंधित है। इसमें नागदेव के सहचर अग्निदत्त के पराक्रम और

४. विराटा की पद्मनी—पृष्ठ २१७

५. श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय : हिन्दी कथा साहित्य—पृष्ठ १३६

६. भांसी गजेटियर (यूनाइटेड प्रॉविंसेज आगरा व अवध के गजेटियर्स का चौदहवां ग्रन्थ)—पृष्ठ १८८-१८९

मार्नेट के उदात्त वर्णन संयोजित हैं। दूसरी कथा का नायक अग्निदत्त है, जो अपने प्रणय, अपमान और प्रतिशोध के परिरेण में धूमता चित्रित किया गया है। अग्निदत्त ब्राह्मण है और नागदेव की बहुत मानवनी दात्री। उनकी प्रेम गाथा के प्रसंग में धनरजनीय प्रेम और विवाह की मूल समस्या की व्याख्या की गई है। तीसरी प्रणय कथा तारा दिवाकर के रूप में प्रस्तुत हुई है। दिवाकर सोहनधान के सेवक मित्र धीर का पुत्र है, तारा अग्निदत्त की प्रिय चाहती बहन। उस प्रतिदिन कनक के वृत्त चाहिए। निराग प्रेमी अग्निदत्त से यह काम सम्पन्न नहीं जाना। अचमर, दैविक संयोग दिवाकर के प्रणय को पक्षवित करने के लिए पुष्प प्रतिदान की योजना तैयार करता है। मुख्य कथा का सधरे और विनाशमय परिणाम इस कथा के नयन्य में रहा।

'गडकुण्डार' में परिस्थितियाँ बड़ी प्रबल हैं। यही कथा वस्तु का दिशा-यास करती है। अग्निदेव की सम्पन्न यात्राएँ तथा नागदेव की सब भूर लीलाएँ परिस्थिति अनुकूल परिवर्तित हुई हैं। अग्निदत्त मानवनी का अपहरण किया ही चाहता है कि नागदेव द्वारा पकड़े जान पर अपमानित होकर और भोषण प्रतीता करता है। हेमवती का हरण न हो सका। बुद्धेता द्वारा उसके विवाह का प्रस्ताव कर ऐतिहासिकता की रक्षा की गई है। इतनी लम्बी कथा पर पूरा अकुण्डल वर्मा के वस्तु एक गिल्स के अनुमन का प्रतीक है। दिवाकर-तारा प्रेम कथा का कविपय आलोचक वस्तु अनुमन की दृष्टि से सदिग्ध मानते हैं। प्रस्तुत प्रबंध के शेषक नानुमार यह प्रसंग वर्णन सौन्दर्य को बढ़ाने वाला सिद्ध हुआ है, साथ ही इसके द्वारा युद्ध में विघ्न उपस्थिति की चेष्टा व्यक्त करके उपन्यासकार ने मंत्री तथा बुद्धों के युद्ध की प्रबल भावना और त्रिआशीन वेग की भी सूचित करना दिया है। घटनाओं को प्रध्याया में विभक्त करनेवाली विधि थी प्रभाव तारायण श्रीवास्तव के उपन्यास में भी देखी-परेखी गई है।

ऐतिहासिक उपन्यास की सब से बड़ी विशेषता तत्कालीन वातावरण की सृष्टि हानी है। 'गडकुण्डार' के आरम्भ में ही कथाकार ने कथा प्रवाह में तत्कालीन भारतीय वातावरण का सजीव चित्र खींच डाला है। 'गड कुण्डार' का निकटवर्ती मुसलमान साम्राज्य कालपी रहा है। उसी की राजनैतिक अवस्था का चित्रण करते हुए कथाकार लिखता है—'कालपी दो घोड़ों पर सवार होने आ रही है। वह चाहती है कि उधर चलने को यह विश्वास रहे कि विश्वासघात नहीं किया जा रहा है और इधर यह मर्त आकाशा है कि यदि बजवन भी तुंगरिम से सड़ार्ड में हार गया, तो दिल्ली चारू त्रिमके पाम जाग, जाली तो अपने हाथ में बनी रहे। इसलिए कालपी का अभाव मुझे खटके में डाले हुए है। परन्तु अत्रिदाता को ठंड लग रही होगी। भीतर चले।' " ये शब्द कथा के आरम्भ में उपन्यास के प्रसिद्ध पात्र हरी चंदेल द्वारा राजकुमार नागदेव को कहे गए हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि कथाकार अपने पात्रों अथवा उनके पात्रों द्वारा राजनैतिक अवस्था का चित्रण कराने की कला में निपुण है। आगे चलकर महाराज हरमर्तमिह का

विश्वासपात्र विष्णु पांडे दिल्ली पहुँच कर तत्कालीन भारतीय राजनैतिक उल्ट-फेर पर प्रकाश डालता है। यह प्रकाश उसके द्वारा डाला गया है।

भारतीय परतंत्रता का एक प्रधान कारण हिन्दू राजाओं की पारस्परिक कलह तथा जातीय अभिमान-भावना थी। ये लोग सदैव अहमन्यता में पूर्ण रहते थे। वर्मा ने गढ़-कुण्डार में इन राजाओं के मिथ्याअभिमान को चित्रित किया है। पुण्यपात पडिहार सरदार को छुटभैया कहने पर वे उन्हें गंवार कहते हैं—इस पर वाद-विवाद बढ़ जाता है और तलवारें तक म्यान से बाहर निकल आती हैं। ऐसे दृश्यों को चित्रित करके वर्मा ने प्रस्तुत उपन्यास में ऐतिहासिक वातावरण बनाए रखने की पूरी चेष्टा की है। केन्द्र की शक्ति-हीनता पर ये छोटे-छोटे रजवाड़े कितने उछल-खल हो जाते थे—कालपी के आक्रमण द्वारा सिद्ध कर दिया गया प्रश्नोत्तर है।

‘गढ़ कुण्डार’ के वातावरण में सचाई, सफाई और सजीवता पाई जाती है। इसका कारण वर्मा की साधना है। उन्होंने ‘गढ़ कुंडार’ का अधिकांश कुंडार के दुर्ग के चारों ओर चक्कर काटकर लिखा है। इसमें वर्णित नदी, भीलें, वन, टीले कथाकार के देखे परखे हैं। इतिहास तथा भूगोल के अतिरिक्त बुंदेलों तथा खंगारों के आचार-विचार एवं रीति-रिवाजों का भी उन्हें पूर्ण ज्ञान है। इसी कारण ‘गढ़कुंडार’ में युग प्रवृत्तियाँ अपने सच्चे रूप में सजीवता पूर्ण ढंग से चित्रित हुई हैं। नागदेव द्वारा हेमवती का अपहरण करने की योजना काल्पनिक नहीं कही जा सकती। यह युग-प्रवृत्ति की प्रतीक है। चरित्र भी युग के प्रतिनिधि बनकर मुखरित हुए हैं। नागदेव, हेमवती, सोहनपाल, पुण्यपाल आदि पात्र अपने युग की प्रवृत्तियों को चरितार्थ करते हैं, वे अपने निजी सिद्धान्तों के लिए एक-दूसरे के प्रतिद्वन्दी बनते हैं। हेमवती नागदेव को फटकारती है, पुण्यपाल हुरमतसिंह से जूझ पड़ता है—यह सब कथाकार की ध्येयवादिता नहीं है, ध्रुव सत्य है। अधिकतर विवरण युग के अनुरूप ही दिए गए हैं, केवल दिवाकर-तारा रोमांस के वर्णन काल्पनिक एवं चमत्कारिक हैं, किन्तु ऐतिहासिक न होने पर भी ये ऐतिहासिक वातावरण में इतने घुल मिल गए हैं कि अस्वाभाविक नहीं लगते।

कथा का पूरा विकास ऐतिहासिक वातावरण की भीति पर हुआ है। बुन्देलों तथा खंगारों की भेद-भाव नीति ही कथा को गति देती है। नागदेव को छोड़कर प्रत्येक व्यक्ति भेद-भाव की नीति पर दृढ़ रहता है। सहजेन्द्र को नागदेव के घर का भोजन तक स्वीकार नहीं है, फिर विवाह संबंध कैसे स्वीकृत हो सकता है। विवाह संबंध की स्वीकृति केवल एक प्रवचन है, जिसका भेद उपन्यास के अन्त में स्पष्ट हो जाता है। विवाह, प्रणय आदि गंभीर विषयों पर ऐतिहासिक पात्रों के विचार सामन्ती विचारों के प्रतीक हैं। नागदेव अपने मित्र अग्निदत्त को कहता है—“यदि उस लड़की के माता-पिता तुम्हारे प्रणय में बाधक हैं, तो तुम उसको लेकर कहीं चल दो।” साथ ही अग्निदत्त द्वारा अपनी बहन के अपहरण को देखकर नागदेव द्वारा अपनाया विकृत रूप भी सामन्ती शासन-प्रणाली पर प्रकाश डालता है। नागदेव की कथनी और करनी को दर्शाता है।

'गढ़कुण्डार' के बयोपचयन पात्र और परिस्थिति अनुकूल रने गए हैं। अजन की सारी वार्ता बुन्देली भाषा में चली है। इन्करीम और अमी गुड उर्दू में बात करते हैं। पात्रों की मनोवृत्तियाँ तथा परिस्थिति के अनुरूप बयोपचयन का एक उदाहरण दिया जाता है—“अज की दफा का हमारा दूसरी सज का होगा। एक दस्ता तो अभी यही आता है और हम मंदिर का तहम नहम करके भाग बरसाता है, दूसरा दस्ता सीधा भरपुर जाणगा और तोमरा दस्ता देवरा के नीचे से कुण्डार गढ़वेगा—अच्छा तो मैं जाता हूँ। डगा अन्लाह ईमान की पनेह होंगे। मनाम।”

इन्करीम—‘सलाम—पात्र परवरदिगार ईमान की कभी खानए-खराब नहीं होने दगा।’” दाता पात्रों के कार्य बलाप भी तदनुकूल है। अली आक्रमण करता है। इन्करीम कुण्डार का लम्बे खाकर बफादारी का सबूत देना हुआ मौज की भी परवाह नहीं करता। कुण्डार की रक्षाति उमका बलिदान हिन्दू-मुस्लिम एक्य का प्रतीक है।

व्यक्ति का भू-प्रचन शिल्प का महत्वपूर्ण प्रदन है। ऐतिहासिक उपन्यास में हम दो प्रकार के पात्र दृष्टिगोचर होते हैं। श्रुत ऐतिहासिक और काल्पनिक। श्रुत ऐतिहासिक पात्र अधिकतर वय के प्रतिनिधि रूप में आते हैं। ‘गढ़ कुण्डार’ के ऐतिहासिक वर्णित पात्र हैं—दुर्रमनसिंह नामन्व, मोहनपात्र, पुण्यपाल, धीरप्रधान, विष्णुदत्त, सहजेंद्र, गोपीचंद तथा हेमवती और मानवती। काल्पनिक पात्रों में अग्निदत्त, दिवाकर और तारा वैयक्तिक चरित्र रखते हैं।

सबसे पहले हम ऐतिहासिक पात्रों को लेते हैं। ये वर्णित होने के कारण उपन्यास के आरम्भ में लेकर अन्त तक स्थिर (static) रूप में विद्यमान रहते हैं। दुर्रमनसिंह की ही लें। यह उपन्यास के आरम्भ में एक लडाकू, हठी और उदार सम्राट बनाया गया है। मन्त्र भाग में भी वैसा ही दिखाया गया है। “दुर्रमनसिंह की अवस्था ठल गई थी और चेहरे पर झुरिया पट गई थी, परन्तु शरीर की बनावट नहीं बिगड़ी थी और आँखों से सहज कोप और हठी स्वभाव का लक्षण दिखावाई पड़ता था। एक बात या एक विषय पर स्थिर रहने का अभ्यास भी बहुत दिन से छूट गया था।”

और अन्त में तो उसकी अहमयता व आत्माभिमान चरम सीमा को पहुँचे चित्रित किए हैं—“माहनपाल का पत्रोत्तर पाकर दुर्रमनसिंह ने कहा भेजा कि विवाह और विवाह का महोत्सव खगार क्षत्रियों की रीति के अनुसार होगा। दुर्रमनसिंह अपनी जानि के बड़प्पन की किसी बात में और किसी भाति भी छोटा नहीं करने दना चाहता था।”

नागदेव दुर्रमनसिंह का पुत्र और राज्याधिकारी होने के नाने उपन्यास का नायक है ऐसी बात नहीं, अपितु समस्त कथा का केन्द्र होने के कारण इस पद पर आसीत है। यह भा वर्णित पात्र होने के कारण स्थिर रहता है। मित्राद, प्रेम, विलासिता और जात्य-

१० गढ़ कुण्डार—पृष्ठ ३०५

११ वही—पृष्ठ १३२

१२ वही—पृष्ठ ४०६

भिमान इसकी परम्परागत चारित्रिक विशेषताएं हैं। इसके चरित्र पर अधिक प्रकाश लेखक ने अन्य पात्रों द्वारा ही डलवाया है। एक स्थल पर अपने मंत्री गोपीचन्द से वार्ता करते हुए हुरमतसिंह नाम के चरित्र पर प्रकाश डालता है—“हमारा नाग युवक है, सुन्दर है, पूरा योद्धा है—सामन्तों का पगग है। देखिए, अकेले भरतपुरा की गढ़ी को बचा लिया। सोहनपाल इत्यादि भी लड़े, परन्तु पीछे; और फिर ये लोग तो हमारी प्रजा हैं।”<sup>१३</sup> इस प्रसंग द्वारा नाग के चरित्र पर प्रकाश तो पड़ जाता है किन्तु यह हमारे सामने एक युवक के चरित्र को स्थूल रूप से ही प्रकट कर पाया है। इसमें नाग के बाह्य आपे का चरित्र ही उद्घाटित हुआ है। नाग के चरित्र पर लेखक वर्णनात्मक विधि द्वारा प्रकाश डालता है। आवश्यकता पड़ते ही उसने ऐसा किया है—“नाग स्वभाव का उद्धत था। बाप के लाड़-प्यार में उसके उद्धतपन को कर्कशता का रूप प्राप्त हो चला था। वह दिलेर था और तलवार चलाने के अवसर का स्वागत किया करता था। सहसा प्रवर्ती था, कष्ट-सहिष्णु और हठी। कटु परिहास करना उसको बहुत पसन्द था, परन्तु वार के उत्तर में वार खाने से वह नहीं घबराता था। अभिमानी था और उदार। प्रयोजन-सिद्धि के लिए प्रत्येक प्रकार के उपाय काम में लाने के विरुद्ध न था, परन्तु क्रूरता उसके स्वभाव में न थी। अपने को जाति में बहुत ऊंचा समझता था, परन्तु दूसरों का जाति-गर्व कठिनता के साथ सह सकता था। कभी-कभी सुरा का सेवन करता था।”<sup>१४</sup> इस प्रकार के वर्णनात्मक विधि द्वारा किया गया चरित्र वर्णन हमें यह बताने में सहायक हो जाता है कि इस पात्र के क्रिया-कलाप आगे क्या रहेंगे। जब हम यह पढ़ चुकते हैं कि ‘प्रयोजन सिद्धि के लिए प्रत्येक प्रकार के उपाय काम में लाने के विरुद्ध न था।’ तब आगे चलकर हेमवती के लिए प्राण को हथेली पर रखकर जब उसके यहा डाका डालता है, (उसको भगा लाने के निमित्त लगाया डाका) हमें कोई बड़ा आश्चर्य नहीं होता। सब बातें उसके चरित्रानुकूल हैं।

हेमवती भी एक प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्र है। वीर बुन्देलो की यह कुमारी ही इस उपन्यास की नायिका है। इसी के कारण उपन्यास में सघर्ष होता है और खंगारों का पतन। इस चरित्र के उद्घाटन में लेखक अधिक सफल नहीं हुआ। एक आलोचक लिखते हैं—“हेमवती का चरित्र व्यापकता से चित्रित नहीं हो पाया है। वह मात्र देश की स्वतन्त्रता की भावना से ओत-प्रोत है, और अपने पिता के आज्ञानुसार पुण्यपल को वरण कर लेती है। निश्चय ही, उसके चरित्र का अभिव्यक्तिकरण अधिक सफल नहीं हो सका है।”<sup>१५</sup>

यदि वह चाहता तो इस चरित्र को अधिक स्थिर, सुन्दर और आकर्षक बना सकता था। सारे उपन्यास में केवल दो ही स्थल हैं जहां इस चरित्र को उभारा गया है।

१३. गढ़कुण्डार—पृष्ठ १२५

१४. वही—पृष्ठ २६-३०

१५. सियारामशरण प्रसाद : बृन्दावनलाल वर्मा साहित्य और समीक्षा—

जिस समय क्या म नागदेव इस प्रणय याचना कर कहता है—“प्राणपन, जीवन की एवमात्र प्राणा ।” तभी वह जात्वाभिमान के नज से बहकर उत्तर दे देता है—“मैं शक्ति यथा हूँ। बुढ़ला हूँ। आप सगर है। जादू है।” इतना सुनकर भी छोटा नाग बच नहीं जाता, तब वह उग्र कर कह डालती है—“यदि आप यहाँ से नहीं जाते हैं, तो मैं यहाँ से जाती हूँ। बुढ़ला क्या न अभी भाया सुन सक्ती है। और न सह सकती है और सगर राजा होने पर भी बुढ़ला-क्या का अपमान करने की शक्ति नहीं रखता।” दूसरे स्थल पर यह पुष्पपात्र को स्पष्ट कहती है कि पट्टे जुभीनी को स्वतन्त्र कराइए तब मेरे स्थल देखें।

सोहनपाल पुष्पपाल जानीध अपमान के प्रतिनिधि मझाट है। गोपीचन्द, विष्णु-दत्त तथा घोरप्रभन घुरुर राजनीतिज्ञों के प्रतीक हैं। इनकी स्वाभिमानिक और दूरदर्शिता ही मुख्य चरित्रिक विशेषता है।

अग्निदत्त, दिवाकर और तारा ये तीन महत्त्वपूर्ण काल्पनिक पात्र हैं जो क्या में रसात्मक तन्त्र की अभिवृद्धि करन हैं। इन तीनों में तारा ही प्रमुख पात्र है। तारा की सुकुमारिता कथाकार की अपूर्व सृष्टि है जिसका अतीव वर्णन वह स्वयं कर डालता है—‘तारा विष्णुदत्त की लटकी थी। अग्निदत्त और तारा जुड़वा थे। सूरज-सकल बिल्कुल एक दूसरे से मिलती थी। कवन क्षणर यह था कि अग्निदत्त के गोंरे रंग में, बाहर घूमन किन के कारण भावनेपन की जरा-भी पृष्ठ भा गई थी। तारा का रंग निखरा हुआ था। एक सी आत्म एक सी नाक एक सी चहरे की बनावट। तारा की आँखें गान, स्थिर, बड़े बड़े पलका वाली बड़ी निमन थी। उन आँखों के किनो कोने में छन, कण्ट या शीव स्वाम की किचिन छाया भी नहीं मिल सकती थी। शरीर बहुत छोटा और कोमल था। आकृति ने ऐसी लगती थी, जैसे देवी हो—दुर्गा नहीं, किन्तु ब्रह्मदेवी की अविष्टात्री उपा कृपिया के नाम का साक्षात्कार, विष्णु के पुत्रारिया की पुत्रा—’<sup>१६</sup> इतना वर्णन पढ़ लेने के पश्चात् हमारे पास तारा के विषय में कुछ भी कह डालने के लिए बहुत कम बच रहता है। हमारे मतानुसार वह साधना की साक्षात् प्रतिमा है। तन्त्र शास्त्रियों द्वारा बनाए अनुष्ठान की साधना निम्न प्रविद्रिण कष्ट उद्योगी है। वहीं दिवाकर का साक्षात्कार कर इसके कोमल हृदय में शी य शीय प्रेम बीज अङ्कुरित होन लगता है। दिवाकर के सहज त्याग की पाकर यह प्रेम फलवित होता है और सब देश के अवसर पर उसके उत्कट त्याग की देख कर यह प्रेम पुष्पित हो जाता है। वह ‘मेरे देव’ नामक शब्द दिवाकर के हृदय में पिरोकर डाल देती है।

तारा का चरित्र काल्पनिक होने के कारण वैयक्तिक है अनैकगत्यात्मक (Dyadic) है। उप्यास के आरम्भ की लज्जाशील कामलागी तारा की अन्त में पहुँच कर हम एक मादमी युवती के रूप में देखन हैं जो अपने पिता तक की अवज्ञा करके अपने प्रेमी दिवाकर से जेन में मिलन पहुँच जाती है। इसके चरित्र की परकाष्ठा उप्यास के

१६ गढ़ कुडार—नागदेव—हेमवती बार्ता—पृष्ठ ३१२-३१३

१७ वही—पृष्ठ १५३

अन्त में दृष्टव्य है, जिसके संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“उसके चरित्र की महानता तो उस स्थान पर और भी व्यापक रूप में दीखती है जब वह अपने शरीर को अर्द्ध-नग्न कर, काल कोठरी में प्रवेश कर, दिवाकर की रक्षा करती है और उस प्रेमी के ही साथ घने जंगल में विलीन हो जाती है।”

दिवाकर सा त्यागपूर्ण चरित्र हिन्दी उपन्यास साहित्य में कम ही देखने को मिलता है। ‘विराटा की पद्मिनी’ के कुंजरसिंह से भी अधिक पवित्र इसका प्रेम है, ‘मृगनयनी’ के अटल से भी साहसी इसका हृदय है और देवत्व की कोटि को छू जाने वाली इसकी चारित्रिक लीलायें हैं। अग्निदत्त सहसा प्रवर्तिनी और प्रतिक्रियावादी चरित्र है। अभीष्ट सिद्ध करने में सिद्धहस्त है।

### विराटा की पद्मिनी—१९३३

‘विराटा की पद्मिनी’ वर्मा का दूसरा प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास है। इसका आधार भी बुन्देलखण्ड है और प्रेरणा स्रोत सन् १७०० में घटित विराटा की पद्मिनी (कुमद) का अमर बलिदान है। इस उपन्यास की रचना ‘गढ़कुण्डार’ के पैटर्न पर हुई है, अतएव यह बहिर्मुखी है। कुमद कथा की केन्द्र है। उसे ही दृष्टिगत रखकर अनेक युद्ध होते हैं। नायकसिंह, अलीमर्दान, कुंजरसिंह सभी प्रमुख पात्र उसकी ओर उन्मुख हैं।

कथा शिल्प की दृष्टि से ‘विराटा की पद्मिनी’ ‘गढ़ कुण्डार’ की अपेक्षा अधिक सुगठित है क्योंकि इस उपन्यास की अधिकांश घटनाएँ पूर्व नियोजित तथा कल्पित हैं। इतिहास को पृष्ठभूमि के रूप में रखा गया है, उसपर खड़ा हुआ कथा का ढांचा जनश्रुतियों, किम्बदंतियों तथा स्मृतिभ्यास का परिणाम है। आरम्भ से अन्त तक कथा में दो पक्ष रहते हैं। एकपक्ष कुमुद की प्राप्तिहित युद्ध का आह्वान करता है, दूसरा उसकी रक्षाहित योजनाएं बनाकर युद्ध करता है। रोमांस, युद्ध, राजनैतिक हेर-फेर के वातावरण में कथानक को गति मिली है।

कथा-शिल्प की दृष्टि से दो प्रकार प्रवाहित हुई है। उपन्यासकार प्रथम सौ पृष्ठों में कथा कह कर इसे रामदयाल, छोटी रानी, गोमती, कुमुद तथा कुंजरसिंह के माध्यम से प्रस्तुत करता है। जहां पर राजनैतिक विवरण देने की आवश्यकता पड़ी है, वहीं कथाकार ने लेखनी चलाई है। अन्यथा पात्रों के संवाद ही कथा के वाहक बनते हैं।<sup>११</sup> संवाद संक्षिप्त हैं, किन्तु घटनाओं एवं परिस्थितियों पर पूर्ण प्रकाश डालते हैं। अंतिम सौ पृष्ठों

१८. डॉ० सियारामशरण प्रसाद : बृन्दावनलाल वर्मा : साहित्य और समीक्षा पृष्ठ—१३३

१९. रामदयाल-गोमती वार्ता—पृष्ठ १९४-१९८, २०४-२०७, २११-२१४, २७१-२८३

रामदयाल-कुंजरसिंह वार्ता—पृष्ठ २००-२०३

कुंजर-कुमुद वार्तालाप—पृष्ठ २०८-२११, २५५-२६४

देवोसिंह-जनादन वार्ता—पृष्ठ २१५-२१६



मे क्या व सब मे अधिक प्रभावशाली दृश्य की ओर क्या बड़ी तीव्रगति में बढ़ गई है। दागी अपनी सम्पूर्ण शक्ति लगाकर अलीमर्दान से टक्कर लेने हैं, उधर देवीमिह तथा लोचनमिह प्राणों की हाट लगाते हैं। कुजर ने जीवन की बाजी लगाने से पूर्व कुमुद का धागीवाद चाहा है। वह भी दबोच का आवरण छिन्न भिन्न करके उससे गले में एक जगती पृथ्वी की माना डाल देती है। देवीमिह कुजरमिह का वध करता है और अलीमर्दान कुमुद का पीछा कि इतने में मलिनिया फुनवाल्याओं नन्दन वन में—गीत की अन्तिम लय के साथ साथ कुमुद की जीवन तीला और उपवास की अन्तिम घटना घटित होती है जबकि मात्र कुमुद के गौरवमय वलिदान की स्मृति ही शेष रह जाती है। यह घटना इतने सजीव रूप में प्रस्तुत की गई कि ऐसा लगता है कि दिनहाम की ये घटनाएँ सामने घटित हैं।

'किराटा की पक्षिनी' में अनेक कथा-सूत्र हैं। नायकमिह अलीमर्दान सचपे दैनिक घटना का परिणाम नहीं है अपितु इसका मूल सूत्र तत्कालीन भारतीय राजनैतिक अवस्था की डाकाडान स्थिति है जिसपर क्याकार में अनेक स्थलों पर प्रकाश डाला है।<sup>१</sup> नायक मिह की मायु के पदचान् राज्य देवीमिह नामक बौर कुदेली को मिलता है और क्यासूत्र अनेक पात्रों द्वारा पकड़ लिया जाता है—देवीमिह, छोटी रानी और कुजरमिह—ये तीनों ही स्त्रीजन्य के राज्य के लिए चिन्तित और कर्मशील रहते हैं। नायकमिह की विभिन्न अवस्था का अनुचित लाभ उठा कर अनार्येन धमा अपनी कूटनीति द्वारा देवीमिह को राज्य दिना देने हैं, किन्तु छोटी रानी और कुजर मिह इस स्थिति में सन्तुष्ट नहीं, वे जीवन भर रानीधारा के राज्य का हस्तगत करने के लिए प्रयत्नशील रहते हैं। दूसरी ओर अलीमर्दान इस राज्य को हड़प लेना चाहता है अनेक कथा बहुमुखी रूपधारण कर लेती है। मिहगर रामनगर स्थिता पर भीषण युद्ध होते हैं।

'कुजर कुमुद प्रेम' क्या इस उपन्यास का प्रधान आवरण है। युद्ध के अनिरुद्ध रामनगर का नाशकारण में यह कथा प्रस्तुत होती है। इनका प्रेम परिस्थिति का परिणाम है। कुजर अपने मनापति लाचनमिह के साथ देवीमर्दान के लिए जाता है कि जाने का वे साथ युद्ध छिड़ जाता है, इस युद्ध का समाचार जब राजा नायकमिह को मिलता है तब वे रामन्याय द्वारा कुमुद का अपने विराम भवन में पहुँचवाने की आज्ञा देने हैं, यही समाचार जब कुजर को मिलता है तब वह कुमुद को रक्षा के लिए कटिबद्ध हो जाता है। कुमुद के किराटा आगमन पर परिस्थिति कुजर को भी वहीं पहुँचा देती है और मंदिर के पास स्वयं पर इनका शक्ति प्रेम प्रस्तुत होता है। इनके प्रेम की कशमका के विषय में श्री गिराराम तर्क प्रकाश दिये हैं—“कुजर और कुमुद के मोन-प्रेम को हल्के रोमांच के आगमन धोखा दे नहीं कर सकत, क्याकि उनमें अश्रुता है, सुन्दर निर्वाह है, पारिरीक औरप की प्रधानता नहीं, काविक महत्त्व धार्मिक स्वभावता की मुद्रा के सम्मुख सूततम में भी नहीं है।”

२० किराटा की पक्षिनी—पृष्ठ ५३ ५४, ७२-७३, १५८ ५९

२१ कूटनीति नाम बर्मा - साहित्य और समीक्षा—पृष्ठ १२०

‘कुंजर-कुमुद-प्रेम’ अवश्य ही मौन रहता है। ‘गढ़ कुण्डार’ के तारा-दिवाकर समान मुखरित नहीं होता। इसका कारण है। ‘गढ़ कुण्डार’ में परिस्थिति दिवाकार और तारा को बोलने का अधिक अवसर देती है। यहां मन्दिर और युद्ध के वातावरण के अतिरिक्त कुमुद का देवीत्व भी उसे अधिक बोलने से वंचित रखता है। ‘गढ़ कुण्डार’ में तारा अपने भाई अग्निदेव तथा दिवाकार के पिता धीर प्रधान आदि पात्रों से दिवाकर के विषय में पूछताछ करती है। समय पड़ने पर पिता की अवज्ञा कर दिवाकर से मिलने भी पहुंचती है, किन्तु कुमुद अधिक सक्रिय दीख नहीं पड़ता। परिस्थिति उसे स्थिर बनाए है, वह केवल अन्त में ही बलिदान हित हिलती है।

परित्यक्ता गोमती की कथा के मूल में कथाकार की लक्ष्यवादिता हमें स्पष्ट भलक रही है। इस कथा का कथा-प्रवाह की दृष्टि से इतना महत्त्व नहीं है जितना नारीत्व के मौन पीड़न (Silent Suffering) प्रदर्शन का। गोमती का विवाह देवीसिंह से होने वाला था, परिस्थितिवश ऐसा नहीं हो सका—देवीसिंह उसे राजकाज और युद्ध के वातावरण में विस्मृत कर देता है, जो स्वाभाविक है। गोमती के मौन पीड़न के अतिरिक्त कथाकार ने उसे मुग्धा दिखाकर रामदयाल के पड्यंत्रों का वाहक भी बनाया है, जिसमें उसे पूरी सफलता नहीं मिली। गोमती किसी बड़े पड्यंत्र के किसी परिणाम का कारण नहीं बनती। अन्त में विदग्धा गोमती रामदयाल को प्रणय-याचक के रूप में देखती है, किन्तु निरपेक्ष रहती है और युद्ध में मारी जाती है।

कालपी के सरदार अलीमर्दान की कथा शिल्पगत महत्त्व रखती है। अलीमर्दान का लक्ष्य दलीपनगर की हिन्दु रियासत को नष्ट-भ्रष्ट कर हस्तगत करना-मात्र नहीं है अपितु सुन्दरता की देवी कुमुद को अपनी विलास सहचरी बनाना है। उपन्यास की अधिकांश घटनाएं अलीमर्दान की क्रियाशीलता का परिणाम हैं। पाली पर अलीमर्दान की चढ़ाई वृद्ध राजा नायकसिंह को युद्ध की अग्नि में धकेलती है। सिंहगढ़ की पहली विजय कुंजर सिंह अथवा छोटी रानी की वीरता का परिणाम नहीं है, अपितु अलीमर्दान की सहायता का निष्कर्ष है। अलीमर्दान की समस्त चेष्टाएं विराटा को जीतने के लिए केन्द्रित नहीं होती अपितु कुमुद ही वह केन्द्र है जिस ओर अलीमर्दान सचेष्ट है—युद्ध उसका लक्ष्य नहीं है। इसका प्रमाण हमें उस स्थल पर मिलता है जब कुमुद वेतवा में छलांग लगा देती है और अलीमर्दान देवीसिंह के आगे घुटने टेक कर सधि का प्रस्ताव करता है। इस अंतिम दृश्य तक कथा में कौतूहल बना रहता है।

ऐतिहासिक उपन्यासकार को ऐतिहासिक स्थानों और पात्रों के विवरण देने की आवश्यकता हुआ करती है। ‘गढ़ कुण्डार’ में तो आरम्भ में ही कुण्डार और उससे समीपवर्ती भू-भाग का विवरण दे दिया है। ‘विराटा की पद्मिनी’ में आरम्भ में पालर का साकेतिक वर्णन किया गया है, किन्तु कुमुद के विराटा आगमन के पश्चात् इस प्रदेश का मनोरम वर्णन किया गया है।<sup>२२</sup> बुन्देलखण्ड में प्रकृति की रमणीयता अपना ही आकर्षण रखती है। प्रकृति के मनोरम रूप की एक छटा देखिए—“वेतवा के पूर्वोय किनारे को

जल राशि छूती हुई बनी जा रही थी। अम्ताचनगामी सूर्य की कोमल भुवण-रश्मियाँ बतवा की धारा पर उठल-उछल कर हँस-सी गयी थी। उस पाग के बल-बुझा की छोटियों के मिरा में दूरवर्ती पवन की उत्पत्ति तक दयासमना की एक समरस्थली-सी बना दी थी।<sup>१११</sup> बर्मा ने य वणन सावेनित रूप में रचे हैं, अतएव य कथा का अविभाज्य अंग बन गए हैं, न कि कथा शिल्प के अवरोधक।

‘विराटा की पद्मिनी’ में पात्र-योजना के विषय में बर्मा ने उपन्यास के परिचय में लिखा है, “देवीसिंह, मोहनसिंह, जनादन शर्मा, यलीमर्दान इत्यादि नाम काल्पनिक हैं, परन्तु उनका इतिहास सत्य मूलक है।”<sup>११२</sup> शेष पात्रों में कुमुद, कुजरसिंह, नायकसिंह और छोरी रानी आदि पात्र शुद्ध ऐतिहासिक हैं।

कुमुद उपन्यास की प्रमुख पात्र है। इसकी ऐतिहासिकता को उपन्यासकार ने गौरवमय बलिदान द्वारा अमर बना दिया है। शिल्प की दृष्टि से हमने इसके जगल रूप पर विचार करना है। बुन्देलखण्ड के प्रदेश में यह देवी के रूप में विख्यात है, किन्तु उपन्यास में बर्मा ने इसे देवीत्व की छोटि में रखकर भी मानवीय प्रेरणाओं से प्रभावित दिखाना है। कुमुद-गोमती बार्ता तथा कुमुद-कुजर बार्ता ही इसके सम्पूर्ण चरित्र पर प्रकाश डाल देती हैं। कथाकार को अपनी ओर से कुमुद के विषय में कुछ कहने की आवश्यकता बहुत ही कम पड़ी है। गोमती और कुजर दोनों ही उसे देवी के रूप में देखते हैं और ‘माय’ कहकर संबोधित करते हैं, किन्तु वह दोनों को ही ऐसा करने का निषेध करती है। कुजर तो उसकी देवीत्व से इतना प्रभावित है कि प्रथम दशन में ही उसका भजन बन जाता है, उसके त्रेत्रोत्थ स्वल्प की ओर उसकी भावें नहीं उठती।

कुमुद की अपने अवतार का अम्तास भात्र है, जिसके कारण वह मौन, चिंतन-शील और रक्तपात पर उदासीनता का रूप धारण करती है, किन्तु साधारण नारीत्व की कुण्डा, वेदना और चिन्ता के भी वह बशीभूत है। इसका उदाहरण भी हमें सहज में ही मिल जाता है—गोमती की अनुनय विनय पर वह उसे वरदान देती है, “तुम्हारे राजा का राज स्थिर रहेगा। भदिर बचेगा और अलीमर्दान की जय न होगी। तुम्हें इससे अधिक क्या चाहिए।” गोमती की इच्छा तो पूरी हुई, किन्तु कुमुद की चिन्ता और वेदना बड़ा गर्व जिसके पनक्वरूप उसन तुरन्त ही लम्बाई के स्वर में कहा, “जाओ, सोओ। भविष्य में कभी फिर उग राजकुमार का वर्णन करोगी, तो अच्छा न होगा।”<sup>११३</sup>

कुमुद अपने सौन्दर्याभिभूत, किन्तु सच्चे प्रेमी कुजर के प्रति आकृष्ट है। एक व र्ता में वह अपनी मानवीय मनोभावनाओं को अभिव्यक्त करके कहती है, “अच्छा ऐसा फिर कभी न करता। मैं कोई अवतार नहीं हूँ। साधारण स्त्री हूँ। हा, दुर्गा मा की सच्चे जो से पूजा किया करती हूँ। आप मुझे अवतार न समझें।”<sup>११४</sup>

२३ विराटा की पद्मिनी परिचय—पृष्ठ २५६

२४ वही—पृष्ठ १४

२५ वही—पृष्ठ ११३

२६ वही—पृष्ठ २६१

कुमुद ने भीषण युद्ध देखा है, अतएव वह हिंसा के मूल कारण की खोज करती है और इस परिणाम पर पहुंचती है कि यह सब रक्तपात उसी के कारण हुआ है। अतः वह आत्महत्या करती है, यदि उसमें देवीत्व का अंश होता तो अपनी रक्षा के अतिरिक्त विराटा की जनता को भी भीषण हत्याकाण्ड से बचा सकती थी। समस्त उपन्यास में एक ही स्थल ऐसा है, जहां उपन्यासकार ने उसके दैविक रूप का चित्र खींचा है। देवी कुमुद का वर्णन करते हुए वर्मा जी लिखते हैं—“कुमुद चट्टान की टेक पर खड़ी हो गई। ऐसा जान पड़ा मानो कमलों का समूह उपस्थित हो गया हो—जैसे प्रकाश-पुंज खड़ा कर दिया हो। पैरों के पैजनों पर सूर्य की स्वर्ण-रेखाएं फिसल रही थीं। पीली धोती मन्द पवन के धीमे झकोरे से दुर्गा की पताका की तरह धीरे-धीरे लहरा रही थी। उन्नत भाल मोतियों की तरह भासमान था। बड़े-बड़े काले नेत्रों की बरौनियां भोंहों के पास पहुंच गई थीं। आंखों से झरती हुई प्रभा ललाट पर से चढ़ती हुई उस निर्जन स्थान को आलोकित-सा करने लगी। आधे खुले हुए सिर पर से स्वर्ण को लजाने वाली बालों की एक लट गर्दन के पास जरा चंचल हो रही थी। उस विशाल जंगल और नदी की उस ऊँचे चट्टान के सिरे पर खड़ी हुई कुमुद को देखकर कुंजर का रोम-रोम कुछ कहने के लिए उत्सुक हुआ।

वे चट्टान और पठारियां, वह दुर्गम और नीली धार वाली वेतवा, वह शांत भयावना सुनसान, वह हृदय को चंचल कर देने वाली एकांतता और चट्टान की टेक पर खड़ी हुई अतुल सौन्दर्य की यह सरल मूर्ति।

कुंजर ने मन में कहा—अवश्य देवी है। विश्व को सुन्दर और प्रेममय बनाने वाली दुर्गा है।”<sup>२७</sup>

शिल्प की दृष्टि से परखने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुंचते हैं कि जहां भी कुमुद का दैविक रूप आया है, वहां वह वर्गगत पात्र का अभिनय करती है, स्थिर रहती है, बहुत कम बोलती है—भक्तों को बरदान-स्वरूप भस्म ग्रथवा फूल देती है किन्तु; जहां पर इस चरित्र में कथाकार ने मानवीय संवेदनाओं, आवेगों तथा सहानुभूति की स्थापना की है, कुमुद वैयक्तिक बाना धारण करके सामने आती है और मानवीय दीर्घत्व को व्यंजित करने वाली क्रियाएं करती है। कुंजर को उसने पुष्प और भस्म दोनों ही बरदान रूप में दिए हैं; किन्तु रामश्वाल को केवल मात्र भस्म देकर ही चल देती है। तारा की भांति इसने भी प्रेम की वेदी पर बलिदान दिया है। अपने आंचल से जंगली फूलों की माला कुंजर के गले में डालकर मानवीय प्रेम का परिचय दिया है।

कुंजर पद वंचित दासी-गुथ राजकुमार है। यह ऐतिहासिक पात्र हीनता की ग्रन्थि (Inferiority Complex) का प्रतीक है। लज्जागील होने के कारण इसका चारित्रिक विकास अवरोध रह जाता है। इसका प्रेम भी मोन प्रेमी का भावोद्गार मात्र है, जो बहुत कम प्रस्फुटित हुआ है,—“यदि इन चरणों की कृपा वनी रहे तो मैं संसार-भर की एकत्र सामर्थ्य को तुच्छ तृण के समान समझूँ। मुझे कुछ न मिले, संसार-भर मुझे तिरस्कृत,

बहिष्कृत कर द परन्तु यदि चरणा की कृपा बनी रहे, तो मैं समझूँ कि देवीमिह मेरा चाकर है, नमस्त्र भग गुलाम है। गमार भर मेरी प्रजा है।"<sup>१४</sup>

बुजर की मुन्ना 'गटकृद्धार' के दिवाकर से की जाती है, किन्तु बुजर में दिवाकर भी सहृदयता, वनिदान भावना नहीं है—ईर्ष्या, क्रोध और राज्य लिप्सा उसे मन ही मन दम्य रखने है किन्तु छोटी रानी सभ सक्रियता और राजनैतिक पटुता हममें नहीं है, जिसके कारण वह जीवन भर वचन ही रहता है। देवीमिह के प्रति उसका विनाशक रूप उसे ही विनाश के गत में डाल देता है।

रामदयाल की गटना औपन्यासिक चरित्र-गटन की परिचायक है। यह चरित्र तत्कालीन बानावरण की उपज है। राजा और नवाब धनपती विलासिता के साधन रूप में उसे पात्रों की टोह में रखा करते थे। श्रीमर्दान उसे मर्दव कोई बड़ा इनाम देने का प्रलोभन देता रहता है। वह भी परिस्थिति और पात्र के अनुकूल अपना रूप बदल कर उसमें विलीन करता है। नायकमिह, श्रीमर्दान, छोटी रानी और गोमती की समस्त आशाआ और आकांक्षाआ का यही एक केन्द्र साधन है।

रामदयाल, छोटी रानी, श्रीमर्दान आदि पात्र वैयक्तिक चरित्र हैं। ये समय और स्थान के अनुसार अपना रूप बदलने हैं और गतिशील रहते हैं।

### डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी

ऐतिहासिक एवं वणनात्मक उपन्यासकारों की परम्परा में आन वाले दूसरे प्रमुख कथाकार डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी हैं। उन्होंने न केवल आलोचना तथा निबन्ध के क्षेत्र में ख्याति पाई है अपितु अपनी विशेष प्रतिभा के कारण सप्तम शती के साहित्यिक एवं गतिहासिक बानावरण को वणनात्मक त्रिधि द्वारा औपन्यासिक रूप भी प्रदान किया है। अपने प्रथम उपन्यास में लेखक ने बाणभट्ट के जीवन-संस्मरण प्रस्तुत किए हैं।<sup>१</sup> इस रचना द्वारा लेखक ने पाठक और आलोचक वर्ग का सकापूर्ण स्थिति में डाल दिया। उपन्यास की भूमिका में यह लिखकर कि कथा की पाण्डुलिपि उन्हें शरण नदी के तट पर भ्रमण करते समय मिली थीर उन्होंने केवल सम्पादन कार्य किया, अमामक स्थिति उत्पन्न हो गई। यँकर के प्रतिष्ठित उपन्यास 'हेनरी एमभड' में भी ऐसा प्रयोग हुआ है। भूमिका के अन्त में सीटी चुटकी द्वारा इस भ्रम की निवृत्ति कर दी गई है। इस सबब में एक आलोचक लिखत है—'काल्पनिक अंश में द्विवेदीजी पूरा रूप से सफल हैं। उनकी कल्पना ने उस समय के बानावरण के पुनर्निर्माण में सहायता दी है।'<sup>२</sup>

बाणभट्ट की

—१६४६

'वा ८' 'आमकथा गिल्फ की दृष्टि से हिंदी उपन्यास साहित्य में एक

२८ बड़ी पृष्ठ २६०

१६ १८५

छपा है। चारु चन्द्रलेखा अभी 'कल्पना' में धारावाहिक रूप में

२ डॉ०

उपाध्याय कथा के सत्य—पृष्ठ १७८

अभिनव प्रयोग है। यह एकमात्र आत्म-कथा ही नहीं है, उपन्यास की नई दिशाओं का प्रतीक है। वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत आत्म-कथात्मक शैली में लिखा गया एक-मात्र उदाहरण है। संस्कृत का प्रसिद्ध कथाकार और अमर गद्य ग्रन्थ 'कादम्बरी' का रचयिता वाणभट्ट ही इस उपन्यास का नायक हैं। कल्पनातीत वर्णनों से परिपूर्ण कथा का बाहक वह स्वयं बनता है।

वाण की सहज प्रफुल्लित प्रकृति, चित्रग्राहिणी प्रतिभा, कल्पनाप्रधान बुद्धि और असाधारण पाण्डित्य ऐतिहासिक महत्त्व की बातें हैं। इनके आधार पर एक ऐतिहासिक उपन्यास का निर्माण आचार्य हजारिप्रसाद सरीखे प्रतिभावान व्यक्ति के लिए सहज संभाव्य हो गया। इकहरी कथावस्तु का बाना पहनाकर उपन्यासकार ने इसे संगठित-वस्तु विन्यास (Novel Of Organic Plot) का रूप दे दिया है। समस्त घटनाओं को कलात्मक कौशल के साथ संयोजित किया गया है। इनका निकास और समीकरण एक ही पात्र में से होता हुआ अनेक दिशाओं और पात्रों को अपनी लपेट में संजोए हुए हैं। शृंखला-बद्ध होने के कारण सभी घटनाएं अपने निजी महत्त्व को अक्षुण्ण रखती हैं।

कविता में गाकर, नाटक में दिखाकर और कथा में कहकर साहित्यकार अपनी अर्जित अनुभूतियों एवं संस्मरणों को वाङ्मय का रूप देता है। 'वाणभट्ट की आत्म-कथा' में वाण की जीवनगत अनुभूतियां वाण की वाणी द्वारा कहलाई गई हैं। कथा का मुख्य सूत्र वाण की नाट्य-मण्डली की नायिका निपुणिका से जोड़ा गया है। उपन्यास के आरम्भ से अन्त तक निपुणिका वाण के साथ एक संरक्षक के रूप में बराबर चलती दिखाई गई है। इसके अवसान के साथ-साथ कथा का अवसान हो जाता है; क्योंकि कहने और सुनाने के लिए वाण के पास कोई शेष अनुभूति नहीं रहती।

प्रस्तुत उपन्यास में कथा-रस को अधिक सरस एवं सुग्राह्य बनाने के निमित्त उपन्यासकार ने उदात्त वर्णनों की रचना की है। इनमें से कतिपय वर्णन कल्पना-प्रसूत हैं, तो कुछ की समता 'कादम्बरी' के मनोहर वर्णनों से की गई है। जहां पर कादम्बरी अथवा अन्य किसी ग्रन्थ से मिलता-जुलता वर्णन दिया गया है, वहां पर नीचे पाद टिप्पणी देकर, उस ग्रन्थ से उद्धृत स्थल का परिचय देकर कथाकार ने ईमानदारी का पूरा-पूरा परिचय दिया है। कथा के आरम्भ में ही वाणभट्ट स्थाण्वीश्वर (थानेसर) नगर की धूम-धाम और जलूस का वर्णन करता है, जिसका संक्षिप्त अंश उदाहरणतः दिया जाता है—“कूर्म-पृष्ठ के समान उन्ततोदर राजमार्ग पर एक बड़ा भारी जुलूस चला जा रहा था। उसमें स्त्रियों की संख्या ही अधिक थी। राजवधुएं बहुमूल्य शिविकाओं पर आरूढ़ थीं। साथ-साथ चलने वाली परिचारिकाओं के चरण-विघट्टन जनित नूपुरों के ववणन से दिगन्त शब्दायमान हो उठा था। वेगपूर्वक भुज-लताओं के उत्तोलन के कारण मणिजड़ित चूड़ियां चंचल हो उठी थीं। इससे बाहुलताएं भी भंकार करने लगी थीं। उनकी ऊपर उठी हुये-लियों को देखने से ऐसा लगता था मानो आकाश-गंगा में खिली हुई कमलिनियां हवा के भोंकों से विलुलित होकर नीचे उतर आई हों। भीड़ के संघर्ष से उनके कानों के पल्लव खिसक रहे थे।..... साथ में नर्तकियों का भी एक दल जा रहा था। उनके हँसते हुए वदनों को देखकर ऐसा भान होता था कि कोई प्रस्फुटित कुमुदों का वन चला जा रहा है।

उनकी वचन हार लनाए जा-जोर से हिलती हुई उनके वक्षोभाग से टकरा रही थीं, झुनी हुई केसराणि मिन्दूर बिन्दु पर गटक जाती थी। निरन्तर गुलाल और अवोर के उड़ने रहने के कारण उसके कंग पिगल वर्ण के हो उठे थे और उनके मनोरम गान से सारा राज माग प्रतिध्वनित हो उठा था। सबके पीछे राजा के चारण और बन्दी लोग बिन्द गान गाते हुए जा रहे थे।" कथाकार ने यह वर्णन देकर नीचे पाद टिप्पणी में लिख दिया है कि यह वर्णन 'कादम्बरी' के गुननास के पुरो-मव कालीन यात्रा से मिलता-जुलता है।

जिस प्रकार बाण रचित 'कादम्बरी' के वर्णन में जोड़ और कथा-प्रवाह की गति देने में सहायक मित्र होते हैं, उसी प्रकार 'बाणभट्ट की आत्म-कथा' के सभी वर्णन उदात्त कोटि के आत्मान आते हैं। इनके कारण उपन्यास की कथा की गति कहीं भी रुकती नहीं है अपितु कहीं-कहीं तो ये वर्णन दो घटनाओं को जोड़ने अथवा चरित्र की अपूर्व व्याख्या प्रस्तुत करने में सहायक मित्र हुए हैं। बाणभट्ट के स्थाण्डवर पट्टचने पर मुचरिता के गृह का वर्णन है। वही पट्टचने पर बाण मुचरिता द्वारा उसकी अनीत जीवनी सुनता है। मुचरिता से पूर्व वह इस कहानी के एक अंग को एक वृद्ध से सुन चुका है, किन्तु मुचरिता द्वारा कहानी का वर्णन अधिक सुचारु ढंग से कराया गया है। अपनी कहानी कहने-कहा मुचरिता चैत्र मास की बहार का वर्णन करने लगती है। जितनी मादकता वसंत ऋतु में है, उससे कहीं बढ़कर इस वर्णन में प्रस्तुत की गई है। प्राजलता, काव्यात्मकता और प्रवाह से परिपूर्ण यह वर्णन दो घटनाओं को भी जोड़ देता है, दो चरित्रों को मोड़ देता है। डॉ० हजारीप्रसाद के अपूर्व वर्णन-नैपुण्य से प्रतिफलित दो चित्र लिखित-सी मूर्तियाँ समीप से समीपतर हो जाती हैं। मुचरिता को अखण्ड सौभाग्य के रूप में अमृतकामिनी की प्राप्ति हो जाती है।

सध्या-वर्णन, मदन-पूजा-वर्णन, नागरिक गृह-वर्णन, जीर्ण गृह-वर्णन, मदन उत्सव-वर्णन, गंगा वर्णन, मुचरिता गृह वर्णन, वसन्त ऋतु-वर्णन, राज सभा का वर्णन, सौरभ हृद (मुरहा भील) वर्णन (कादम्बरी के पण सरोवर से तुलनीय) आदि वर्णनात्मक प्रमाण 'बाणभट्ट की आत्म-कथा' के वर्णनात्मक शिल्प विधान के अन्तर्गत रसने में विशेष सहायक मित्र हो रहे हैं। इस शिल्प-विधि के उपयोग में कथा को विस्तारपूर्वक कहने और सुनने की जिज्ञासा अति स्वाभाविक है। निपुणिका-बाण भेंट के अवसर पर बाण उसे आप-बीती सुनाने को उतावला हो जाता है। निपुणिका सबधी बातें जानने की जिज्ञासा भी उसमें पराकाष्ठ्य को पहुँच चुकी है। कृष्णकुमार बाण मिलन अवसर कुमार (कृष्णकुमार) बाण की कहानी, भट्टिनी की कहानी आग्रहपूर्वक सुनता है। उसे अधिक सुनने की चाह बनो रहती है। तभी तो यस्कर बाणभट्ट कहता है—'भरे पास कहने को बहुत कम था, वे सुनना बहुत अधिक चाहते थे।' इसी प्रकार मुचरिता का साक्षात्कार करने पर बाण

३ श्री आत्म-कथा — पृष्ठ ३४

(कादम्बरी में मन्त्री गृह वंशपायल नामक पुत्र के जन्म अवसर पर जो उत्सव मनाया जाता है, ६७ पृष्ठ पर इसी प्रकार का है।)

४ बाणभट्ट — पृष्ठ १८, २०, २६, ३२-३३, ६२-६३, १०६, १०६-१०७, २१०, १६८, २६३-६४

भट्ट एक साथ ही उसके तथा विरति वज्र आदि के विषय में बहुत कुछ सुनकर अपनी नाना चिन्ताओं का समाधान पाता है। उसे अव्यूत अवघोर भैरव तथा महामाया की कथा सविवरण पता लग जाती है; साथ ही पाठक के मस्तिष्क में कथा का यथार्थ चित्र स्पष्ट रूप में अंकित हो जाता है।

‘वाणभट्ट की आत्म-कथा’ आत्म कथात्मक शैली में लिखा गया उपन्यास है, अतः एव उपन्यासकार को प्रत्यक्ष रूप में पात्रों के विषय में कुछ कह सकने का अवसर ही नहीं मिलता। इसमें परोक्ष-विधि द्वारा पात्रों के भावों, कार्य-कलापों, राग-द्वेषों और विचारों का उद्घाटन किया गया है। पात्र स्वयं ही अपनी वार्ताओं द्वारा एक-दूसरे के चरित्र पर प्रकाश डालते रहे हैं।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि की इस रचना में चरित्र अंकन करते समय भी अपूर्व वर्णना नैपुण्य का परिचय दिया गया है। निपुणिका द्वारा आयोजित वाण-भट्टिनी सक्षात्कार के समय जिस अतुल सौंदर्य राशि के दर्शन नायक को प्राप्त होते हैं; उसे शब्द-वद्ध करते हुए वाण स्वयं कहता है—“उसकी धवल कान्ति दर्शक के नयन-मार्ग से हृदय में प्रविष्ट होकर समस्त कलुष को धवलित कर देती थी, मानो स्वर्णमन्दाकिनी की धवल धारा समस्त कलुष-कालिमा का क्षालन कर रही हो। मेरे मन में बार-बार यह प्रश्न उठता रहा कि इतनी पवित्र रूप-राशि किस प्रकार इस कलुष-धरित्री में सम्भव हुई? निश्चय ही यह धर्म के हृदय से निकली हुई है। मानो विधाता ने शंख से खोद कर, मुक्ता से खींचकर, मृणाल से संवार कर, चन्द्रकिरणों के कूर्चक से प्रक्षालित कर सुधा-पूर्ण से धोकर, रजत-रस से पोंछ कर, कुटज-कुन्द और सिन्धुवार पुष्पों की धवल कान्ति से सजा कर ही उसका निर्माण किया था।.....” यह वर्णन भी कादम्बरी के महाश्वेता वर्णन (१३३-१३५) से मिलता-जुलता है।

वाणभट्ट ही इस उपन्यास का नायक है, जिसके वैभव का भावुकतापूर्ण चित्रण ही उपन्यास की विशेषता है। नारी-सम्मान हित स्वप्राणों की आहुति दे देने को तत्पर वाण में आत्म-सम्मान की भावना भी कूट-कूट कर भरी हुई है। भट्टिनी-महामाया कथोपकथन में वाण का संकेतात्मक चरित्र-चित्रण प्रस्तुत किया गया है। भट्टिनी की यह पंक्ति—“मा, भट्ट इस पृथ्वी के पारिजात हैं, इस भवसागर के पुण्डरीक हैं, इस कंटकमय भुवन के मनोहर कुसुम हैं।” वाण के समस्त चरित्र का संकेतात्मक उद्घाटन कर देती है। भट्ट के हृदय की पवित्रता और सरलता उसके आवारापन आदि दोषों को वसुधान-कोश के समान ढक लेती है। वाण टाइप न होकर वैयक्तिक चरित्र है, जिसके व्यक्तित्व का प्रसाद परिस्थितियों और मनो-कामनाओं की प्रेरणा के साथ-साथ हुआ है। वह अपने जीवजगत साहसिक कार्यों का विवरण स्वयं देता है।

पात्रों की ऐतिहासिकता को अक्षुण्ण बनाए रखने के लिए उन्हें तत्कालीन राजनैतिक एवं सामाजिक वातावरण के अनुकूल गढ़ा गया है। आर्यवर्त के विनाश की



निकट देखकर बाणभट्ट अपने मान अपमान और सिद्धान्तों को निराजली देखर महाराजा-धिराज हथ का दोस्त्य स्वीकार करता है तथा भट्टिनी को कायकुब्ज में सम्मानपूर्वक लाकर राज्यप्री के आतिथ्य का स्वीकार करने का उत्तरदायि-भूषण काय सम्भालता है। यद्यपि इस भावुकतापूर्ण काय के लिए उसे भट्टिनी के सम्मुख लज्जित होना पड़ा। महाराज हर्षवर्धन के व्यवहार में जो पारलभिन होता है, वह भी निश्चय ही परिस्थितिजनित ही है। राष्ट्र-प्रेम से अभिभूत होकर कृष्णकुमार सरीखे सब भी आत्म-परिष्कृति का अवसर पा लेते हैं। इस प्रकार हथ देखते हैं कि हम उपन्यास के कुछ पात्र वैयक्तिक हैं और गति-शील (Dynamic) प्रवृत्ति के हैं। इसमें पुरुष मात्र ही अधिक है, जो गति-शील हैं। स्त्रियां स्थिर रहती हैं।

'बाणभट्ट की आत्म कथा' में पुरुष पात्रों की अपेक्षा स्त्री पात्र अधिक सदाकन और गौरवपूर्ण ढंग से चित्रित किए गए हैं। महामाया, निपुणिका, भट्टिनी और सुचरिता सभी दाक्षिण हैं और अपने-अपने मिढान्ता पर भटल रहती हैं। भट्टिनी के विषय में बाण कृष्ण-कुमार से कहता है—'वे हिमालय से भी अधिक महीयसों और समुद्र से भी अधिक गम्भीर हैं।' प्रसिद्ध नतकी चारुस्मिता निपुणिका के बलिदान अवसर पर बाण की अस्त-व्यस्त मन स्थिति को सयत करते के लिए निज्जा के गौरवपूर्ण चरित्र को इस दृष्टि में उद्धृत करती है—'निपुणिका स्त्री जाति का गृ गार थी, सतीत्व की मर्णादा थी, हमारी जैसी उमागगायिनी नारियो की आगदर्शिका थी।' 'ह्याग, सेवा और सयम की साक्षात् मूर्ति निपुणिका दृढ प्रतिज्ञा थी। अपने का नि शेष भाव से दे देने में ही जीवन की साधकता मानती थी, अनएव उमका बलिदान उसकी कयनी और करणों के साम्य का अवलन्त उदाहरण है, उसकी चरित्रगत स्थिरता का प्रतीक है।

### आचार्य चतुरसेन शास्त्री

ऐतिहासिक वर्णनात्मक शिल्प विधि के कथाकारों में आचार्य चतुरसेन विशिष्ट स्थान रखते हैं। परिमाण की दृष्टि से इनमें बड़ कर उपन्यास रचने वाला अथ कथाकार बिरला ही मिलेगा। इन्होंने चार बृहद् ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं, जिनमें प्रथम 'वैजानी की नगर वधू' का प्रकाशन दो भागों में क्रम से १९४८ और १९४९ में हुआ। इस उपन्यास की वर्णनात्मकता असंदिग्ध है। उपन्यास के ७८७ पृष्ठों में वाङ्मयगौरव और राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा नैतिक परिस्थितियों का व्यापक चित्रण वर्णनात्मक शिल्प विधि द्वारा सघोजित हुआ है। भौगोलिक विस्तार देखता हो तो गांधार में लेकर गए तक धर्म वज्रियो, मरुता एव साक्यों के गणराज्यों में देखिए, राजनैतिक उठापोह पद्धती हों तो अवती, कोसल, वस्यगव मगध के प्रभुत्वशाली सम्राटों के महलों में होने वाले घट्यत्रा के विकरण का पट्टिण, नैतिक एव सामाजिक दशा परलनी हो तो बिच्छुविया के वज्जीसय की राजधानी वैजाली की परम्पराओं का अवलोकन कीजिए।

७ बाणभट्ट की आत्म कथा—पृष्ठ १०१

८ वही—पृष्ठ ३१०

प्रस्तुत उपन्यास में ऐतिहासिक तथ्यों का अभाव है, किन्तु पात्रों की यथार्थता एवं ऐतिहासिक रस की उपलब्धि निर्विवाद है। सम्राट विम्बसार, महामात्य वर्षकार, आचार्य शाम्बक्य, कश्यप, विप कन्या, कुण्डली, सम्राट प्रसेनजित, तक्षशिला से शास्त्रों एवं शास्त्रों में पारंगत होकर लौटा सोम, आर्या मातंगी आदि पात्र ऐतिहासिक हैं, किन्तु इन्हें वर्णनात्मक विधि से प्रस्तुत करने के निमित्त देश-काल में अन्तर डालने वाली सीमाओं से ऊपर रखकर संयोजित किया गया है। मगध केन्द्रीय सत्ता-सम्पन्न राज्य माना जाता था। उसके सम्राट विम्बसार वृद्ध एवं राजनीति के प्रति उदासीन, महत्वाकांक्षाहीन व्यक्ति के प्रतीक हैं। महा अमात्य वर्षकार कूटनीतिज्ञ, शासन चाहने वाले वर्ग के प्रतिनिधि हैं। इधर कोशल सम्राट प्रसेनजित विलासी राजवर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं। वे विदूषक के पङ्क्तिओं का शिकार होते हैं। अश्वपाली वैशाली की नगर बबू और कथा की केन्द्र हैं। उत्तरार्द्ध में सम्पूर्ण कथा उसके सहारे बहती है, जिससे औपन्यासिक शिल्प की वृद्धि हुई है।

प्रस्तुत उपन्यास में नगर, मधुपर्वात्सव, आखेट, नारी-लालित्य आदि प्रसंगों के अन्तर्गत लम्बे-लम्बे वर्णन भरे पड़े हैं। ऐसे प्रसंगों के आते ही मूल कथा परे हट गई है। अनेक घटनाओं को प्रत्यक्ष रखकर उनके प्रसंग का लाभ उठाकर कथाकार तत्कालीन राजनैतिक, धार्मिक तथा नैतिक परिस्थितियों तथा दशाओं की व्याख्या करने लग जाता है। इसके घटना-वाहुल्य पर टिप्पणी करते हुए एक आलोचक लिखते हैं—“संक्षेप में इस उपन्यास में, त्रिविध प्रसंगों की रोचकता के कारण कथा इतनी रोचक तो नहीं होने पाती है, परन्तु घटनाओं का भारी संयोजन जासूसी उपन्यास के कथानक की भांति है।” मेरे विचार में इसके कथा रूप की संक्षिप्तता तथा तत्कालीन राष्ट्रीय चित्रों का आधिक्य ही उपन्यास का प्राण है। इस संबंध में एक-दूसरे आलोचक का मत उद्धृत किया जाता है—“इस उपन्यास के अन्दर मूल कथा का स्थान अत्यन्त गौण है। उपन्यासकार ने तत्कालीन सामाजिक, राष्ट्रीय तथा धार्मिक परिस्थितियों के चित्रों को अति स्पष्ट रूप में उभार कर रखने का प्रयत्न किया है। इस उपन्यास के द्वारा इस बात पर अच्छा प्रकाश पड़ जाता है कि उस काल में नगर कम और गाँव अधिकांश सम्पन्न थे—इस प्रकार पौरोहित्य तथा मन्त्रित्व दोनों के द्वारा देश की सारी की सारी सामाजिक एवं राजनैतिक व्यवस्था पर ब्राह्मण धर्म का एकमात्र प्रभाव स्थापित करने की योजनाएं नित्य बनती रहती थीं, जिससे देश का वातावरण अत्यन्त क्षुब्ध हो उठा था।” आलोचक का यह कथन तथ्यपरक है। प्रस्तुत उपन्यास में राज्यों और गणराज्यों की तत्कालीन व्यवस्था पर ही विस्तार से प्रकाश डाला गया है। कथा तो उसका साधन बनकर गौण रूप धारण कर लेती है। साध्य तत्कालीन भारत का वर्णनात्मक चित्रण है, जिसमें उपन्यासकार को सफलता मिली है। कथा एक राज्य से संबंधित न होने के कारण अनेक राज्यों एवं राजन्य

१. डॉ० प्रतापनारायण टंडन : हिन्दी उपन्यास में कथा शिल्प का विकास—

पृष्ठ ३३०

२. डॉ० त्रिभुवनसिंह : हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद—पृष्ठ १८३

वर्णों की व्याख्या लेकर सामन प्रस्तुत हुई है, जिनके अन्तर्गत युद्ध के मर्मस्पर्शी वणन सामन आए हैं। वैजाली के महायुद्ध के वणन के विषय में एक आलोचक लिखते हैं— 'शास्त्राजी न वैजाली के महायुद्ध का जो वणन किया है, उससे आधुनिक रासायनिक एवं कृमि युद्ध (Chemical germ warfare) और रथ मृगल, महाशिला रॉकेट जैम रथो अम्ना, विविध प्रकार के टैंकों का आभाम उत्पन्न होता है।'<sup>१</sup>

अतुरमन इतिहास रम के विख्याता थे और इससे दसवा रम मानने थे। उन्होंने अय गनिहामिक उपन्यासों में भी आपने इस दृष्टिकोण को अपनाकर वणनात्मक शिल्प विधि में रम व्याप्त किया है।

वणनात्मक शिल्प विधि में लिखने वाले ऐतिहासिक उपन्यासकारों में महापंडित राहुल सांकृत्यायन जययोधेय सिंह मेनानि, (मधुर स्वप्न) और डॉ० राधेय राधन, (मुरादा का टीला) भी महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। श्री यणपाल द्वारा रचित 'दिव्या' ऐतिहासिक उपन्यास नाटकीय शिल्प विधि में रखा गया है। श्री प्रभापनारायण श्रीवास्तव का बेकमी का मंत्रार १८५७ के प्रथम स्वतंत्रता आंदोलन के विषय पर लिखा गया वर्णनात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास है। इसी विधि में सत्यकेतु त्रिद्यालकार ने 'आचार्य चाणक्य' नामक उपन्यास लिखा है। डॉ० यतीन्द्र दुबे द्वारा रचित 'आचार्य चाणक्य' भी इसी परम्परा की रचना है।

**आवृत्तिक उपन्यासकार नागार्जुन, रेणु, भट्ट**

हिन्दी उपन्यास जगत में सबसे अधिक चर्चा आवृत्तिक साहित्य की हुई है। यात्र के नये आलोचना की चर्चा परिचर्चा का विषय आवृत्तिक प्रयोग है। एक आलोचक लिखते हैं, 'विद्यन एक दसक में हिन्दी साहित्य के क्या क्षेत्र में मूल रूप में दो प्रवृत्तियाँ सामने आई हैं। एक है प्रसन्न की परम्परा को नये रूप, नये विधान और नये शिल्प के सहारे दण और कान की वस्तुमान सीमा के योग्य बनाना और दूसरी है अपने 'व्यक्ति' को समाज पर आरोपित करने हुए, व्यक्ति की मत्ता को सर्वोपरि बनाकर, उसे साहित्य में प्रतिष्ठित करने का यत्न करना आज के व्यक्तिवादी विधानक साहित्य के विरुद्ध और प्रसन्न युग की बजर और टूटनी हुई परम्परा का माह छोड़कर नये युग के नये आयामों को अपनी समर्थ लेखनी से सामने उभार कर जाने का काम इस तीसरी धारा में किया है, जिसे 'आवृत्तिक साहित्य' कह सकते हैं।'<sup>२</sup> अन्तुत प्रवृत्ति के लेखक के मतानुसार आवृत्तिकता का महत्व प्रवृत्ति तक सीमित है। समाज और व्यक्ति के साथ-साथ अवन भी उन जमाने साहित्य का प्रतिपाद्य लो है, किन्तु इसके द्वारा किसी शिल्प का आयोजन हुआ है, ऐसा कोन नहीं है। व्यक्ति विवरण के आधिक्य द्वारा विस्लेषणात्मक शिल्प विधि के प्रयोग हुए, किन्तु अवन विशेष का प्रमुखता देने के कारण किसी नये शिल्प का प्रयोग हुआ है, ऐसा कोन नहीं है। अतः किंचित भूमिया और अज्ञान जानियर का वविध्यपूर्ण

१ डॉ० जगदीश गुप्त आलोचना उपन्यास विज्ञापक—पृष्ठ १८१

२ राजेंद्र अवस्थी तृपित - 'साहित्य' अक्टूबर १९६०

चित्रण कर देने से कोई शिल्पगत नवीनता नहीं आ जाती। इसलिए शिल्प के क्षेत्र में आंचलिकता को तीसरी धारा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। नागार्जुन, रेणु और भट्ट प्रवृत्ति आंचलिक उपन्यासकारों ने वर्णनात्मक शिल्प-विधि को अपनाया है।

आंचलिक उपन्यास का शिल्पगत मूल्यांकन करने पर प्रस्तुत प्रबन्धकार को वर्णनात्मक शिल्प-विधि का आधिक्य दृष्टिगोचर हुआ है। आंचलिक लेखकों द्वारा किसी न किसी जनपद या प्रान्तीय क्षेत्र विशेष का वर्णनात्मक चित्रण प्रस्तुत हुआ है। भीतरी सवेदना या वैयक्तिक कुंठा का विश्लेषण या कथा का प्रतीकात्मक निर्वाह बहुत कम मात्रा में पढ़ने को मिलता है। भाषागत प्रयोग कथाकार की वैयक्तिक रुचि, संस्कार और शैली के परिणाम है। आंचलिकता का सबसे बड़ा दोष व्यक्ति की सत्ता को अधिक महत्ता न देकर समाज के प्रति विषय प्रधान (Objective) दृष्टिकोण अपनाना रहा है। इस नाते भी कोई शिल्पगत नवीनता नहीं आयी। यह कार्य वर्णनात्मकता को प्रश्रय देकर सिद्ध हुआ है। आंचलिक कथा स्वभावतः सामाजिक है, उसकी सृजन-प्रक्रिया वर्णनात्मक है, जिसमें अंचल के समस्त चित्र उतारने की सफलता आंचलिक उपन्यासकारों को मिली है।

### बलचनमा—१९५२

‘बलचनमा’ पात्रमुखोद्गीरित आत्मकथा के रूप में लिखा गया एक आंचलिक उपन्यास है। नागार्जुन की यह रचना वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत आती है। इसमें बिहार प्रांत के दरभंगा जिले के शोपक ज़मींदारों का वर्णन बलचनमा द्वारा वर्णित किया गया है। बलचनमा ही उपन्यास का नायक है, जो दरभंगा के एक निम्न श्रेणी देहाती का पुत्र है। वही अपने जीवन की घटनाओं द्वारा शोपक वर्ग के अत्याचारों का विवरण प्रस्तुत करता है। अपने जीवन की प्रथम स्मृति रूप में ही शोपण का एक वर्णन उसने इन शब्दों में वर्णित किया है—“मालिक के दरवाजे पर मेरे बाप को एक खंभेली (पतला खम्भा) के सहारे कसकर बांध दिया गया है। जांघ, चूतर, पीठ, और बांह—सभी पर बांस की हरी कैंली के निशान उभर आए हैं। चोट से कहीं-कहीं खाल उधड़ गई है और आंखों से बहते आंसुओं के टंघार (वहाव) गाल और छाती पर से सूखते नीचे चले गए हैं... चेहरा काला पड़ गया है। हाँठ सूख रहे हैं। अलग कुछ दूर पर छोटी चौकी पर यमराज की भांति छोटे मालिक बैठे हुए हैं। दाएं हाथ की अंगुलियां रह-रहकर मूछों पर फिर जाती हैं...”

‘बलचनमा’ में उस क्षेत्र में बोली जाने वाली भाषा का प्रयोग हुआ है। गाली-गलौच ही नहीं, साधारण बोल-चाल की बातों में भी क्षेत्रिय भाषा का पुट है। पात्रों के चरित्र वर्णन में बाह्य आकार, रूप, वेश-भूषा आदि का विस्तार पाया जाता है—जैसे, “वह नौकरानी बड़ी मुहफ़्त थी। मलिका इनके मायके की रहने वाली, देखने में खूबसूरत। गोरी और छरहरी। दोनों बाहों पर बांसुरी वजाते हुए बाँके बिहारी कृष्ण गोदे हुए थे। ठोड़ी पर बाईं ओर तिल गोदा हुआ था, कपार पर बिन्दी। गरदन में चांदी की मोटी

हसली थी। बाहाम बाजूबद थे, नाक के छेद में साने का छत्र (कीन) था। कलारयो में ताह की माटी माटी चार लड़कियो बड़ी भली लगती थी। पैर खाली थे। हा, उन पर पीपल के पत्ते की गजन का गोदना गोदना रखा था। छोटे पाट की साफ सादी पहन कर जत्र वह बाहर निकलती तो और भी खूबसूरत लगती। ठीठ वह इनती थी कि अवेने में पाकर जान कितनी दफे इन गानो को उसने घूम लिया था।

जमादारों के शोषण का वर्णन विस्तार के साथ किया गया है, जिसकी तुलना 'गोदान' में की जा सकती है। जैसे 'गोदान' में जमींदार और मूदगोर लोग होरी भादि पात्रों के संत का अन्तिम दाना तक लेकर तृप्त नहीं होने, ऐसी ही बलचनमा की मानविन बेचारी मिमराइन से उसकी टोकरी मिलकुल खानी करवा लेती है और वह कहती है, "भगवान् इनका पेट है कि अन्नम बुझा।" यह कोई नई बात नहीं है। जमींदारी का उद्देश्य किसानों को भूमि से वंचित रखने का इतना नहीं है, जितना जीवन को निरप्रतिदिन की सुख-सुविधाओं से दूर रखना।

बलचनमा ने देहाती जीवन के साथ नागरिक जीवन की अनुभूतियाँ भी मजिठ की। वह फूटवावू के साथ पटना जाता है। वहाँ वह विभिन्न राजनैतिक दलों की कार्य-प्रणाली तथा जन-नायका की जीवनचर्या को अनि नित्य से देखता है। राधे बाबू की बातें और स्वामी महजानन्द के भाषण उसने बड़े ध्यान से सुने हैं। जीवन की असाधारण और अप्रत्याशित घटनाओं एवं अनुभूतियों को उसने आत्मसात कर लिया है। उसके चरित्र में असाधारण त्वरा आ गई है जो यथाथ एवं उपयुक्त पृष्ठभूमि पर आधारित है। आलोचक मोतीसिंह के मतानुसार बलचनमा की चरित्रगत त्वरा असाधारण तो है, किन्तु उपयुक्त पृष्ठभूमि से वंचित है। वे लिखते हैं—“बलचनमा के चरित्र में फिर भी आतिर बुनियादी बातों की पकड़ जितनी दृढ़ हो जाती है, उसके लिए कुछ और भी उपयुक्त पृष्ठभूमि बनानी चाहिए थी।” प्रस्तुत शोधवेत्ता के मतानुसार यह पृष्ठभूमि पर्याप्त है। 'बलचनमा' एक वर्णनात्मक गिल्प विधि की रचना है और हमें मैथिल परिवेश के जीवन की छोटी से छोटी घटना का चित्रण भी अनि विस्तार के साथ किया गया है। नायक की अनुभूतियाँ सीमित नहीं हैं। हर अनुभूति ने उसे एक नया पाठ पढ़ाया है और उसके परिवर्तित गतिशील चरित्र के लिए पृष्ठभूमि तैयार की है। उसने मानवीय सर्वदना पूर्ण रूप में विद्यमान है, किन्तु इसी मानवीय सर्वदना का अभाव उसे अपने निकटवर्ती समाज और व्यक्तियों में दृष्टिगोचर होता है। उसके जमींदार मालिक उसकी सयानी बहन खवती को छेड़ते हैं, यह घटना उसके लिए अप्रत्याशित नहीं है, क्योंकि वह जमींदारों के पार्श्विक रूप से परिचित है, किन्तु जब वह भागकर अपनी जान बचना हुआ फूलवावू के पास पहुँचना है और उनसे भारी घटना का सार कहता है, वे भी इस मामले

३ बलचनमा—पृष्ठ १८-१९

४ वही—पृष्ठ २४

५ मोतीसिंह आलोचना—उपन्यास विशेषांक—पृष्ठ २१०

की अवज्ञा कर देते हैं, तब उसके पाव तले से धरती खिसक जाती है, यह उसके जीवन की नवीनतम अनुभूति है जो उसके संस्कारों, विश्वासों और सिद्धान्तों में आमूल परिवर्तन ले आती है। उसे क्रान्ति की ओर अग्रसर करती है। वह अपने स्वत्व के लिए मर मिटने को तैयार हो जाता है।

‘वलचनमा’ में हमें मैथिल भूमि के रहन-सहन, रीति-नीति, संस्कृति, धर्म, भाषा और लोकगीतों का सहानुभूतिपूर्ण चित्रण पढ़ने को मिलता है। यहां लेखक ने जीवन को उसके यथार्थ रूप में केवल पकड़ ही नहीं लिया, अपितु उसे वर्णनात्मक शिल्प-विधि की टोनी भी दी है। गांव से नगर को बड़ी आशा, आकांक्षा और लालसापूर्ण दृष्टि से ताक रहा व्यक्ति; नगर से गांव को नवीन अनुभूति लेकर लौट रहा आदमी हमें यहां देखने को मिलता है। इसमें स्थानीय (Local) प्रचलित शब्दों, बोलियों, मुहावरों, लोकोक्तियों तथा किम्बदन्तियों का प्रयोग, लोकगीतों का माधुर्य स्थल-स्थल पर जुड़ा हुआ मिलता है। स्थानीय शब्दों का प्रयोग करते समय लेखक ने एक विशेष बात का ध्यान रखा है, उसने शब्द का अर्थ नीचे रेखांकित कर दे दिया है—जैसे डाकपीन (पोस्टमैन) बरमबध, (ब्रह्मबध) हत्या का पाप।

#### बाबा बटेसरनाथ—१९५४

‘बाबा बटेसरनाथ’ नागार्जुन का बहुचर्चित उपन्यास है। कोई इसे आचलिक, कोई प्रतीकात्मक और कुछ इसे समाजवादी रचना मानते हैं। प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक के मतानुसार इस उपन्यास का शीर्षक और आरम्भिक चित्रण ही प्रतीकात्मक है, शेष रचना वर्णनात्मक शिल्प-विधि अनुसार रची गई है। इसमें बिहार प्रान्त के दरभंगा जनपद का रूपउली ग्राम अपनी समस्त आचलिक विशेषताओं के साथ वर्णित हुआ है। इसी रूपउली ग्राम में एक वट वृक्ष है जो जनपद में बाबा बटेसरनाथ के नाम से प्रचलित है। इसका आरोपण नायक जैकिसुन के परदादा द्वारा हुआ है, इसीलिए जैकिसुन को इस पर अपार आस्था है और इसे इससे अपार स्नेह है। वट वृक्ष मानव रूप धारण करके जैकिसुन को इस जनपद के इस ग्राम की चार पीढ़ियों की कथा सुनाते हैं। वट वृक्ष के मानव रूप धारण कर लेने को ही प्रतीक मानना हो तो मान लीजिए, अन्यथा सारी कथा में इस प्रतीक का निर्वाह नहीं किया गया। वट वृक्ष बहुजन हितकारी है, किन्तु किसी रूपक का वाहक नहीं है। इसके द्वारा कथा कहलाना एक उदात्त कल्पना अवश्य है, किन्तु यह किसी बड़े प्रतीक की योजना नहीं कही जा सकती।

प्रस्तुत रचना में रूपउली की कथा का पूर्वार्ध जो इसके विगत से संबंधित है, वट वृक्ष द्वारा वर्णित हुआ है, शेष इतिहास का वर्णन, जिसका संबंध वर्तमान से है, जैकिसुन मुखोद्गीरित है। ये दोनों वर्णन कहीं भी सांकेतिक नहीं हैं। प्रतीकात्मक शिल्प-विधि सांकेतिक भाषा का पहनावा पहनती है, जिसका यहां अभाव है। रूपउली की बस्ती का

विवरण, शिव-मन्दिर का चित्रण और ग्रामीणों की भ्रष्टा का व्योरा, ग्रामवासी मोहसियों का वर्णन, जमींदार और उनके गुणों की ज्यादािया, अनाथ प्रकोप, भ्रमहत्यांग आन्दोलन वणामक गिन्या के स्रोतक हैं। भूजाल और बाढ़ का व्योरेवार वर्णन, देवी-देवताओं के प्रति जनता का अविश्वास, पशु-बलि के रोमाचकारी दृश्य, वही भी सांकेतिक भाषा में नहीं दिया गए। वगैरह के नीचे जुटने और बलिपय निर्णय लेने वाली पचायता के विवरण भारी भरकम हैं, व इस रचना को वर्णनात्मक अधिक और प्रतीकात्मक कम कर देते हैं। दुनाई पाठक व दादा जदू पाठक के चरित्र का रेखाचित्र नहीं, अभिनु पूर्ण विवरण हम पढ़ने का मिलता है।

जहाँ तक गोपक का संबंध है वह अवश्य प्रतीकात्मक है। वह वृक्ष भारतीयों की दृष्टि में गालि, मूल्य और समृद्धि का प्रतीक है। इसकी पूजा परम श्रद्धा एवं भक्ति के साथ सम्पन्न होती है। अपने प्रति जनसाधारण की आस्था को झटूट बनाए रखने के लिए बटेश्वरनाथ एक स्वप्न का आश्रय लेते हैं, जिसके फलस्वरूप जनता में भक्ति भाव, पूजा-पाठ और भजन श्रद्धा उत्पन्न हो जाना है। दुनाई पाठक और जैनायण उसे जमींदार से खरीदकर बटवाना चाहते हैं, यही में उपन्यास में भर्ष और वास्तविक हो जाना है। वह वृक्ष जैकिसुन को स्वप्न की बात बनाकर केवल डराना ही नहीं, उसमें सहज सहानुभूति और मानवीय संबन्ध भी जागृत करना चाहता है। किसान संगठन इस नवीन मानवीय संबन्ध का परिणाम है। जब जैकिसुन विगत युग की वास्तविक स्थिति में परिचित हो जाता है तब वह वर्तमान युग की गति-विधि का पूर्ण निरीक्षण करता है। बाबा बटेश्वरनाथ द्वारा बाबा गोपा के कायेस संगठन और असहयोग आन्दोलन में उस देश की राजनैतिक हलचल का विवरण मिलता है। जीवनाथ, दयानाथ और जैकिसुन आदि युवक मिलकर किसान संगठन का दृढ़ बनाने दिखाए गए हैं। उपन्यास के अन्तिम शब्द 'स्वाधीनता—गालि—और प्रगति है जो साम्यवादी विचारधारा को प्रकट कर रहे हैं।' साम्यवादी विचारधारा का प्रबल समर्थक लेखक बरगद बाबा के अवतारवाद के सिद्धान्त का समर्थक नहीं हो सकता, अतएव उसे वह एक प्रतीक रूप में नहीं, जन आन्दोलन के कथावाहक रूप में अपना रहा है। वह जैकिसुन और अन्य युवकों का पथ-प्रदर्शक है, उनमें गालि की नई ज्वाला भड़काने वाला है।

'बाबा बटेश्वरनाथ' में हमें मैथिल प्रदेश की अमराइयो, भील, पोखर, बट-वृक्ष की छाव और चांदनी रागपूर्ण प्राकृतिक दृष्टि के साथ वर्णनात्मक शैली में पढ़ने को मिलती है। इसमें प्रतिवादी व्यक्तिवादी कलाकृति का विश्लेषण या प्रतीकवादी स्वप्नों के सवेन और कल्पनाएँ नहीं हैं, ठोस यथार्थ अर्थ की जनसंस्कृति, ग्राम, वन, उपवन और ताल की खुली वायु का सुकन और अघकार पक्ष रूपजली ग्राम के पुरखे—उनके वर विरोध हाम्य रदन, दन्त और आस्थाएँ तथा युवकों का बामान दृष्टिकोण, उनका बल, उनकी दृष्टि, उनका तेज सधुर वर्णनात्मक चित्रों से भरपूर रूप में देखने को मिलता है। भाषा की सरावता भी इसमें 'रतिनाथ की चाची', 'नई पौध' और 'बलचनमा' से कम है। भाषा सरल, यावर्षक और मुहावरेदार है, अनगढ़, अजनबी और भारी भरकम नहीं। इसमें न तो जनपदीय शब्दों का बाहुल्य है, न अरोचक अवाद। भाव अभिव्यजक शैली में रहे

गए हैं। गीतों की संख्या भी उपन्यास में कुल दो है। 'बाबा बटेसरनाथ' पूरी तरह से प्रतीकात्मक शिल्प-विधान को भले ही न अपना पाया हो, किन्तु एक वैचारिक क्रान्ति का उद्बोधक अवश्य बन गया है। मनुष्य बोलते देखे गए हैं, प्रेत भी बोलते हैं, किन्तु वृक्ष का बोलना और ठोस बातें कहना हिन्दी उपन्यास के क्षेत्र में रूप-शिल्प की दृष्टि से नया प्रयोग है।

### वरुण के बेटे—१६५७

मछुओं के जीवन से संबंधित उपन्यास हिन्दी साहित्य में कम ही रचे गए हैं। नागार्जुन के इस उपन्यास में मछुओं के जीवन का यथार्थ चित्रण वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा सम्पन्न हुआ है, कोसी के प्रकोप से त्रस्त अंचल अब अकाल और मलेरिया के प्रकोप से त्रस्त था। गढ़-पोखर सैकड़ों मील का जलाशय मछलियों का अमित भंडार ही इन मछुओं का जीवनाधार था, किन्तु इस पर जमींदारों की एक मात्र सत्ता, इनके जीवन की भी नाना समस्याएं थी। इस समस्या से छुटकारा पाने के निमित्त नागार्जुन ने इस रचना में भी राजनीतिक गति-विधि का सन्निवेश जुटा दिया है और किसान सभा आदि का वर्णन किया है। मोहन के द्वारा दिया गया अोजपूर्ण भाषण वर्णनात्मक शिल्प का ज्वलन्त उदाहरण है। 'मोहन का यह भाव मैथिली भाखा में दिया बताया गया है, जो आंचलिकता का द्योतक है। सिंगी, मंगुरी, कबू, लाल मुह वाली रेहू आदि मछलियों की नामावली और इनको पकड़ने की विधि वर्णनात्मकता की वृद्धि कर रही है। ऊपर टान, हुइयो—बाएं दबके हुइयो,—डीलरत्सा, हुइ हो वाला गीत न केवल लोक-गीत है, अपितु श्रमिकों को प्रेरणा देने वाला एक आंचलिक प्रयोग भी है, मधुरी-मंगल प्रेमालाप, मधुरी का आदर्श, मंगल का परिवर्तित परिस्थिति को अपनाना, मधुरी की विदाई का वर्णन विशिष्ट जनपद के जीवन की यथार्थ झलक प्रस्तुत करने वाली बातें हैं। भोला का त्याग, खुरखुन की अलहड़ता, मोहन का तेज प्रस्तुत रचना को दीप्ति प्रदान कर रहे हैं, मैथिली के मधुर गीत' जिनगी भेल पहाड़, उमिर भेल कासन नइ फेजलइ फेकआहे मोर दिलचन (जीना हुआ मुश्किल, जवानी हुई घातक, न डालो, न डालो ओ मेरे दिल के चाद—पृष्ठ २२) मन को गुदगुदा देने वाले आंचलिक प्रयोग हैं, जो राजनैतिक हलचलों के साथ-साथ मन की पीड़ा के चित्र प्रस्तुत करते हैं।

### दुःखमोचन—१६५८

वर्णनात्मक शिल्प-विधि की इस रचना में आंचलिकता के साथ-साथ सार्वदेशिक स्थिति का विवेचन भी उपलब्ध होता है, गांव की गुटबन्दी केवल टमका कोइली की गुटबन्दी नहीं है, देश के नाना गांवों की यथार्थ स्थिति है। इसी गांव का पला हुआ मुसीबतों का मारा दुःखमोचन एक टाइप पात्र है जो कहीं और भी उपलब्ध हो सकता है। नित्या बाबू जैसे परम्परा के पुजारी देश में करोड़ों की संख्या में विद्यमान हैं। टमका कोइली की पंचायत



देन की श्रय पचायन से किसी ग्राम में विभिन्न प्रकार की नहीं है। जात-पान का टटा, खानदानी घमण्ड, दौलत की धौम, प्रतिष्ठा का घमकार, लाठी की अकड़, नफरत का भगा और परम्परा का बोझ इसी पचायन की विरासत नहीं बही जा सकती। सेवा, त्याग और आदर्श की श्रेणी दुःखमोचन का अति मानव बनाने में समर्थ होती है। नये युग के नये आग्राम और नई स्फूर्ति उसमें प्रतिफल विद्यमान रहती है। उपन्यास की सय घट नाएँ उमें केन्द्र में रखकर वर्णित हुई है। ग्राम लगने की घटना उसे उसके आदर्शों से नहीं गिराती। वह सच्चा जन-सर्वक बनकर मान के मुधार की योजनाएँ तैयार करता है। उपन्यास का अन्त ग्राम में कच्चा पाठाना के निर्माण और उसमें ग्राम के सबसे बड़े पूर्वज बौदू काका द्वारा ध्वजारोहण और छात्रा द्वारा गाए 'वन्दे मातरम्' गीत द्वारा होता है। 'दुःखमाचन' का अन्तगाव नागाजुन के अन्त्य उपन्यासों से इसके चरित्र-प्रधान और साव-देगिक होने में है। उस रचना में भावनिबद्धता कम होती गई। साम्यवादी विचारधारा भी गौण हो गई है।

### मला आचल—१९५४

'मला आचल' की प्रसिद्धि का मास कारण हिंदी कथा साहित्य में आचलित चित्रण के अभाव की पूर्ति माना जाता है। इसमें भारत के उत्तर-पूर्व में स्थित बिहार प्रांत के पिछड़े ग्राम मेरीगज का बृहद वर्णन मिलता है। अतः शिल्प की दृष्टि से अध्ययन करने पर मैंने इसमें वर्णनात्मक शिल्प-विधान की समस्त विशेषताएँ देखी हैं। रेणु ने इस रचना में मिथिला के इस अंचल का, बिहारी ग्राम्य जीवन का अल्प शिक्षित निम्न वर्ग की भावनाएँ, समस्याएँ और कुण्ठाएँ का एक व्यापक चित्र अंकित किया है।

'मला आचल' की समस्त घटनाएँ मेरी गज की जनता से संबंधित हैं और पूनिया जिल की सीमाएँ में आच्छादित हैं। उपन्यास के आरम्भिक पृष्ठों में इस जिले के ग्राम का संकेतात्मक वर्णन करने के पश्चात् रेणु की तूलिका मेरीगज पर आकर केन्द्रित हो गई। मेरीगज का वर्णन इन शब्दों में अंकित हुआ है—“ऐसा ही एक ग्राम है मेरीगज। रात-हट स्टेशन से सात कोस पूर्व, बूढ़ी कोशी को पार करके जाना होता है। बूढ़ी कोशी के किनारे किनारे बहुत दूर तक लाठ और खजूर के पड़ों से भरा हुआ जंगल है। इस अंचल के लोग इसे 'नवाबी तडवना' कहते हैं। जिस नवाब ने इस ताड़ के वन को लगाया था, कहना कठिन है। लेकिन वैशाख से लेकर आषाढ़ तक आसपास के हल बाहे-घरवाह भी इस वन को नवाबी कहते हैं। तीन आने लवनी लाठी, रोक साला मोटर गाड़ी। अर्थात् लाठी के नरा में आदर्श मोटरगाड़ी को भी सस्ता समझता है। तडवना के बाद ही एक बड़ा मैदान है, जो नेपाल की तराई से शुरू होकर गंगाजी के किनारे खस हुआ है। लावा एकड़ जमीन। बच्चा घरनी का विशाल अंचल”

मेरीगज में स्थित मेरीगज कोठी का इतिहास भी विवरणात्मक है जिसमें मि० डब्ल्यू० जी० मार्टिन की पत्नी की बीमारी और मार्टिन के मलेरिया केन्द्र तथा अस्पताल

खोलने के प्रयत्नों के वर्णनों की भरमार है। इसके पश्चात् मेरीगंज में बसने वाली राज-पूत, कायस्थ और ब्राह्मण टोलियों का वर्णन है। राजपूतों और कायस्थों के पुत्रैनी भगड़े ठाकुर रामकिरपालसिंह और विश्वनाथ प्रसाद को मुख्या बनाकर प्रस्तुत किए गए हैं। इन लोगों की पंचायत में भी गुड़-गोबर के दृश्य देखने को मिलते हैं। मठ पर गांव भर के मुखिया इकट्ठे हो जाते हैं और सभी अपनी-अपनी बात पहले कहने को तैयार दीखते हैं, परिणामस्वरूप सब एक साथ बोलते हैं और मूल विषय दबकर रह जाता है। बालदेव कालीचरण आदि पात्रों को भाखन (भाषण) देने का विशेष शौक है। महन्त की रखेल लक्ष्मी भी इसी कोटि (Category) में आ जाती है। भावुकतावश वह यथार्थ परिस्थितियों तथा विचित्र घटनाओं का विवरण देने के लिए लम्बे-चौड़े भाषण दे डालती है। इन पात्रों के भाषणों में बिहारी ग्रामीण जनता की सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक समस्याओं तथा रीति-रिवाजों आदि का वर्णन अति विस्तार के साथ प्रस्तुत किया गया है।<sup>१</sup>

प्रस्तुत उपन्यास की कथा दो भागों में विभाजित है। प्रथम खण्ड में हमें कोई व्यवस्थित, संतुलित, शृंगलावद्ध कथा नहीं मिलती। नीरस, अवांछित खण्ड चित्रों को पढ़ते-पढ़ते पाठक का मन उबने लगता है। इस खण्ड में राष्ट्रीय आन्दोलनों की व्याख्या, धार्मिक मठों के आडम्बरों की चर्चा, ग्रामीण जनता के मनोद्गारों का वर्णन अति विस्तार के साथ प्रस्तुत हुआ है। किसी भी उत्कृष्ट कलाकृति में समाज-चित्रण प्रस्तुत करते समय एक विशेष सीमा तक संतुलन की आवश्यकता रहा करती है, किन्तु 'मैला आंचल' में इस संतुलन का अभाव है। पूर्वार्ध में ग्रामीण उत्सव, रीति-रिवाज, धार्मिक आडम्बर, राजनैतिक उथल-पुथल, सोशलिष्ट आंदोलन, गाने-बजाने के विस्तृत वर्णनों ने उपन्यास का आकार ही बढ़ाया है, कथाशिल्प का सौंठव नष्ट कर दिया है। इसी खण्ड में सन् ४२ के स्वतंत्रता आंदोलन से लेकर स्वराज्य प्राप्ति तक का उतार, चढ़ाव, जनक्रान्ति में एक ग्राम विशेष का योगदान दर्शाया गया है। दूसरे खण्ड में कथा अपेक्षाकृत संतुलित एवं संयत हो गई है। सुराज (स्वराज्य) प्राप्ति का उत्सव, नृत्य-वादन और संक्षिप्त भाषण द्वारा सम्पन्न हो जाता है, इसी खण्ड में कमला डॉक्टर प्रशान्त रोमांस अपने चरम सोपान पर पहुंचता है। कमला के गर्भ रह जाता है और सामाजिक मर्यादा का पालन करने के लिए डॉक्टर कमला के साथ विवाह की हां कर लेता है। गर्भ का समाचार सुनकर कमला के पिता तहसीलदार की मनोदशा का वर्णन भी यथार्थ, मर्मस्पर्शी और पाठक के हृदय में सहानुभूति उत्पन्न कर देने वाला है। यहां कथा में उभार तथा संतुलन दृष्टिगोचर होता है। पूंजीपतियों के प्रति पुलिस का पक्षपात और कालीचरण जैसे साहसी देशभक्त को कारावास आदि प्रसंगों का वर्णन सामाजिक यथार्थ का उद्घाटक तो है ही, साथ ही वर्णनात्मक शिल्प-विधि का परिचायक भी है।

'मैला आंचल' को पढ़ते समय पाठक प्रति क्षण अपने को पूर्णिया जिले के गोहान

२. मैला आंचल—पृष्ठ २६-३० लक्ष्मी का भाखन, धार्मिक विषय पर काली-चरण का भाषण—पृष्ठ ३१-३२, बालदेव का भाषण राजनैतिक विषय पर—पृष्ठ २३५

में विद्यमान पाला है और वहाँ की ग्रामीण परिस्थितियों एक घटनाओं से इतना अधिक परिचित हो जाता है जितना कि एक इतिहास का विद्यार्थी किसी विशेष प्रदेश की ऐतिहासिक एवं भौगोलिक परिस्थितियों की जानकारी प्राप्त कर लेता है। इस विषय में डॉ० शिवनारायण शर्मास्तव लिखते हैं—“रेणु ने ग्राम्य जीवन की प्रत्येक गति-विधि, मजदूरी-दुख-ता, स्वास्थ्य-अस्वास्थ्य को एक वैज्ञानिक की तटस्थता से ग्रहण का प्रयत्न किया है। मानव स्वभाव की जटिलताओं, कुण्ठाओं, आचरण की अभिवृत्तियों, सामाजिक एवं वैयक्तिक भेदाचार के बीच वैयक्तिक आदि के विषय में मनोविश्लेषणात्मक कला का उत्कृष्ट रूप मिलता है।”

प्रस्तुत प्रबंध के लेखक को डॉ० श्रीवास्तव के कथन का अन्तिम अंश भाग्य नहीं है। यह ठीक है कि रेणु ने ग्राम-जीवन की प्रत्येक गति-विधि को अपनी सूत्रिका द्वारा ग्रहण कर दिखाने का उत्तम प्रयत्न किया है, किंतु यह नहीं माना जा सकता कि इस रचना में मनोविश्लेषणात्मक कला का उत्कृष्ट रूप मिलता है। वास्तव में ‘मैला आचल’ एक वर्णन प्रसार रचना है। इसकी कथा, इसके पात्र और इसका समस्त वानावरण तथा समस्याएँ समाजोन्मुखी हैं और उनका वास्तविक वर्णनात्मक परिचय ही पाठक को प्राप्त होता है। घटनाओं की सूक्ष्म स्थितियों का भ्रूणवर्णन, पात्रों की त्रियाओं प्रतिक्रियाओं का विश्लेषण और समस्याओं का मनोवैज्ञानिक अध्ययन रेणु ने इस रचना में कही भी प्रस्तुत नहीं किया है। यहाँ ना मेरीमज की ही बात उदाहरण के लिए, उनको परिस्थितियों, वहाँ के जमींदारों के कुकर्ष, वहाँ की निम्न वर्गीय सामाजिक दशा, धर्म के ठेकेदारों के काले कारनामों, जंगली जाति के उपद्रवों के वर्णन द्वारा इतिहास ही पाठक के पक्ष में पड़ता है, कमला-प्रसाद का लेकर जो बोझ-बहुत भ्रूणवर्णन हुआ है, वह भी डॉ० प्रसाद कुमार की सेवा-प्रधान सामाजिक प्रवृत्तियों के आविर्भाव के कारण वैयक्तिक विश्लेषण का विषय बन जाने में बचिन रह गया है। मनोविश्लेषणात्मक रचना के लिए रचना का वैयक्तिक हीता अनिवार्य है। ‘मैला आचल’ एक सामाजिक उपन्यास है, अतएव इसमें मनोविश्लेषण के प्रयोगों का उपयोग का उपयोग मरुभूमि में जल की कल्पना करना है।

‘मैला आचल’ के पात्र भी वैयक्तिक नहीं हैं, वे टाइप हैं और स्थिर हैं। वे या तो कूर, नाना भाति के भ्रूयाचार करके मौज मनाने वाले जमींदार हैं, या भठों में रहकर भागी भागी ग्रामीण जाति की भाली बुद्धि और मध्य श्रद्धा के बल पर ऐसे करने वाले मठारीय सत्रादास तथा महल रामदास, फिर जमींदारों के भ्रूयाय की शिकार अनेक जातियाँ तथा उपजातियाँ में बड़े गौण पात्र माने हैं जो एक विशेष स्थल की रुढ़ियाँ, विवाहों और विदातों में शुम्भक की भाँति चिपके हुए दर्शाए गए हैं। हममें बाबूदास सरीखे स्वयं प्रेमी, न्यायचिंत, किन्तु निराश्रित, प्रसन्न प्राणी भी हैं और बालदेव जैसे गिरमिट की भाँति रंग बदलने वाले अपने को नेतागिरी के चक्के में घुमाने वाले पात्र भी हैं। डॉक्टर प्रसाद कुमार का चरित्र में गांधीवादी आदर्शों की स्थापना की गई है। राज क भातिकवादी युग में जब साधारण युवक-वर्ग नगर के चक्काचौक का भरपूर भोग उठाता

ही अपने जीवन का चरम-लक्ष्य समझता है, तब गांधीजी की विचारधारा से प्रभावित ग्राम्य-जीवन को अपनाने और जन-सेवा करने को तैयार डॉक्टर प्रशान्त कुमार का चरित्र रोग को इस प्रकार चित्रित करता है—“वह लोक-कल्याण करना चाहता है...

भारत माता ग्राम्य वासिनी

खेतों में फैला है श्यामल

धूल भरा मैला-सा आंचल...

जिन्दगी की जिस डगर पर वह बेतहाशा दौड़ रहा था, उसके अगल-बगल आस-पास कहीं क्षण भर सुस्ताने के लिए कोई छाव नहीं मिली।” डॉक्टर के साथ-साथ काली-चरन के चरित्र में भी देवत्व की कल्पना की गई है। डॉक्टर दृढ़ प्रतिज्ञ भी है, वह कहता है—“ममता ! मैं फिर काम शुरू करूंगा। यही, इसी गाव में। मैं प्यार की खेती करना चाहता हूं। आंसू से भीगी हुई घरती पर प्यार के पौधे लहलहावेंगे। मैं साधना करूंगा। ग्राम्यवासिनी भारत के मैले आंचल तले। कम से कम एक ही गाव के कुछ प्राणियों के मुरझाए ओठों पर मुस्कराहट लाटा सकूं, उनके हृदय में आशा और विश्वास को प्रतिष्ठित कर सकूं.....” संक्षेप यह कि सब के सब चरित्र भी वर्णनात्मक शैली में उद्घाटित हुए हैं।

इस आंचलिक उपन्यास में प्रादेशिक भाषा को अत्यधिक महत्त्व दिया गया है। उपन्यास का समस्त वातावरण स्थानीय बोली, स्थानीय गीत तथा स्थानीय सकेतों से आच्छादित है। प्रादेशिक सूक्तियों के कुछ नमूने देखिए—“बनियां का कलेजा धनियां” “आज शोशलिष्ट लोग शोक सभा करने गए। एक भी आदमी सभा में नहीं गया। अरब लोग शभा का अर्थ समझ रहे हैं...हूं, कोई बात हो तो फुच्च से शभा—।” प्रस्तुत उपन्यास में अनेक स्थलों पर पूर्णिमा की स्थानीय बोली की अनेक ध्वनियां ज्यों-की-त्यों रखी गई हैं। जिसके कारण पाठक वर्ग का बहुतांश उपन्यास की थीम को समझ लेने पर भी इस कृति का पूर्ण आनन्द उठाने से वंचित रह गया है। जैसे—

“ओ...होय ! नायकजी।

विकटा (विदूषक) आया भीड़ में हंसी की पहली लहर खेल जाती है।

“ओ ! होय नायक जी।”

“क्या है ?”

“अरे फतंग-फतंग क्या वज रहे हैं ?”

“अरे मृदंग वज रहा है। यह करताल है, यह झाल है।”

“सो तो समझा। यह घडिंग-घडिगा, गन पतंगंगा क्या वजाते हैं ?”

.....

घिन ताक घिन्ना घिन ताक घिन्ना।

“ओह। उत्तरहि राज से आयेल हे नटुकवा कि आहे मैया ।

४. मैला-आंचल—पृष्ठ १८३-८४

५. वही—पृष्ठ ४२५

कि छोड़े मया सरोमतो ह परयमे बा मोति हे तोहान

हमह मरुन गवार कि छोड़े मया

सरागती, मलूल भागर जाडि के छोड़े मया

कठे लो हे वात"<sup>१</sup>

इस उदाहरण से यह बात सिद्ध हो जाती है कि मौजपुरी मिथिला और बगना का जानकारी ही इस उप-याग को पूरी तरह समझ सकता है और इसमें रस ले सकता है। गीत खण्ड भी कम नहीं हैं, अनेक स्थान पर—

"धिल्ला धिल्ला धिना धिल्ला निना

धिक तक धिल्ला, धिन तक धिना।"

'धिल्ला धिना धिना धिना धिना'

पढ़कर भी पाठक उबने लगता है। हॉली के पत्र का वणन चार-पांच गीतों की योजना के कारण विस्मृत भी हो गया है और पाठक के धर्म का परीक्षा स्थल भी बन गया है, किन्तु वणनात्मक शिल्प-विधि का उप-याग यदि इस प्रकार के प्रयोगों से पूर्ण हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है, व्यापकता तो इस शिल्प का प्राण समझिए।

परती परिकथा—१६५७

'परती परिकथा' रेणु की दूसरी औप-यागिक रचना है। यह भी एक आबलिक उप-याग है। आबलिक उप-याग में किसी ग्राम, शयन भवन, सोमिन क्षेत्र विशेष को लेकर वहाँ की जनता के रहन सहन, वेग भूषा, बोल-चाल और स्वभाव तथा सन्तुष्टि का समग्र रूप से चित्रण पुण विवरण के साथ प्रस्तुत किया जाता है। 'मैला आंचल' में पूर्णिया जिले के मेरीगंज और 'परती परिकथा' में परानपुर ग्राम को केन्द्र रूप में प्रस्तुत करके रेणु ने विहार के इस क्षेत्र विशेष का बृहद् वणन कर डाला है। 'मैला आंचल' की सारि यह भी वणनात्मक गिला विधि की रचना है, जिसके आरम्भिक पृष्ठ परानपुर की परती भूमि के वणन में रस गए हैं।

परती भूमि के वणन का नमूना हम उप-याग की प्रथम पंक्तियों में दृष्टिगोचर होता है—“धूमर, विरान, अनहीन प्रान्तर। पतिता भूमि, परती जमीन, बच्चा घरती। परती नहीं, परती की लाग, जिस पर कपन की तरह फँसी हुई हैं—बालू चरो की पत्निया। उत्तर नेपाल से गुञ्ज होकर, दक्षिण गया तट तक, पूर्णिया जिले के नरको को दो समस भागों में विभक्त करता हुआ—फँसा-रूँसा यह विगल भूभाग। सातो एकड भूमि, जिस पर सिर्फ बरसान में शणिक आगा की तरह दूध हरी हो जाती है। सम्भवत सीत-चार वष पहले इस अंचल में कोसी मैदा की बट्ट मटाविनाश सीला हुई होगी। सातो एकड जमीन को अचानक लकवा मार गया होगा। एक विगल भू-भाग, हठान् दुःख से कुछ हो गया होगा। क्या होगी अवश्य इस परती की भी। क्या भरी क्या बच्चा

घरती की...<sup>१</sup> और इसी परती घरती की, इसके निवासियों की, उनके विश्वासों तथा सिद्धांतों की कथा वर्णनात्मक शिल्प में प्रस्तुत हुई। परती के निकटस्थ ग्राम परानपुर को ही लें—यह समस्त कथा का केन्द्र है। इसका वर्णन इन शब्दों में हुआ है, “परानपुर बहुत पुराना गांव है... १८८० साय में मि० बुकानन ने अपनी पूर्णिया रिपोर्ट में इस गांव के बारे में लिखा है—“पुरातन ग्राम परानपुर। इस इलाके के लोग परानपुर को सारे अंचल का प्राण कहते हैं। अक्षरशः सत्य है यह कथन। गांव से पश्चिम में बहती हुई दुलारीदाय की धारा तीन ओर विशाल प्रान्तर, तुण-तरु शून्य लाखों एकड़ बाढ़ामी रंग की घरती... गांव की आबादी है—करीब सात-आठ हजार। विभिन्न जातियों के तेरह टोले हैं। मुसलमान टोली छोटी है, पचास घर रह गए हैं अब। परानपुर की पुरानी प्रतिष्ठा की रक्षा आज भी ये सामूहिक रूप से करने की बात सोच सकते हैं।... बहुत उन्नत ग्राम है परानपुर, प्रत्येक राजनैतिक पार्टी की शाखा है। धार्मिक संस्थाओं के कई धुरन्धर धर्म-ध्वजी इस गांव में विराजे हैं।”<sup>२</sup>

परानपुर का ही नहीं, इस गांव के पश्चिमी छोर पर स्थित परानपुर स्टेट की हवेली का वर्णन भी विस्तार के साथ किया गया है। इसके साथ-साथ लैंड सर्वे सेटलमेंट के सिलसिले में ग्राम-वासियों की अधीरता, एक-एक इंच भूमि के लिए सिर तोड़ चेष्टा, पंचायत, मुकदमेवाजी आदि सामाजिक दशा का व्योरेवार विवरण उपन्यास को वर्णनात्मक बनाने में विशेष सहायक सिद्ध हुआ है। राजनैतिक एवं धार्मिक क्षेत्रों में भी वर्णनों का आधिक्य है। कांग्रेस, सोशलिस्ट, कम्युनिस्ट जगह-जगह शोर मचाते दृष्टिगोचर हुए हैं। पाकिस्तान बन जाने पर समसुद्दीन की पैतरेबाजी, लुत्तों की लीडरी के लिए दौड़-घूप, मकदूल की कलावाजी, भूमिहार टोली के मनमोहन बाबू की चाची के अन्ध विश्वास कहीं प्रत्यक्ष तो कहीं परोक्ष रूप में राजनीति, जातिवाद और धार्मिक भावों तथा विश्वासों की व्याख्या हित जुटाए गए प्रयत्न हैं, जो अपने उद्देश्य में (उपन्यास को आंचलिक वर्णन का रंग देने में) पूर्ण सफल हुए हैं। एक स्थान पर हमें लुत्तो रंगमंच पर खड़ा होकर राजनैतिक भाषण देते हुए दिखाया गया है तो दूसरे स्थान पर जितेन्द्र से टक्कर लेने के लिए जनता को भड़काने के निमित्त प्रयत्नशील चित्रित किया गया है। इसी तरह सुवंशलाल एक ओर समाज-सुधार और बीमा के कार्य में तत्पर दर्शाया गया है, दूसरी ओर मलारी-प्रेम में विभोर दृष्टिगोचर हुआ है। इस प्रकार के चित्रण ने ही इस रचना को आंचलिक बनाया है, जहां सामाजिकता के साथ-साथ वैयक्तिकता उभर आई है। ‘परती परिकथा’ में वर्णित जितेन-लुत्तो संघर्ष केवल भूमिघर और भूमिहीन का वर्गमूलक संघर्ष ही नहीं है; इसमें क्षेत्रीय पुरुष के मन का विरोध अपनी चरम सीमा को छूकर पाठक के मन को भी छू गया है। लुत्तो पग-पग पर जितेन का विरोध करता है, किन्तु जितेन जो उसके मन के घाव की पीड़ा को समझता है, उसे क्षमा करता है। विरोध, ईर्ष्या और क्षमा के ये उदाहरण सामाजिक ही नहीं, वैयक्तिक और आंचलिक बन गए हैं।



चरित्र के संबंध में इरावती कहती है—“यह जितेन्द्र है। छोटा नागपुर की पहाड़ियों में भटकने वाला भावप्रवण प्राणी। वात-वात में जिसका आत्म-विश्वास पहाड़ी भरने की तरह कलकल कर उठता था। शक्ति की सुन्दरता से आलोकित मुखमण्डज, मानव प्रीति से भरपूर स्वस्थ आत्मा। समाजमुखी, उदार मन। परानपुर हवेली की तंग कोठरी में कैद करके अपने को किस अपराध का दण्ड दे रहा है, यह ?...”<sup>४</sup> जितेन्द्र से भी बृद्ध नाज़मनी और मलारी पाठक को रोचकता प्रदान करने में अधिक समर्थ सिद्ध हुए हैं। ताजमनी जितेन्द्र की प्रियतमा एवं रक्षिता ही नहीं, प्रेरणा भी है। मलारी सुवंशलाल जैसे उच्चवर्गीय प्राणी को अपनी चरित्रगत दृढ़ता के कारण आकर्षित करके, बालगोविन के प्रश्नों का दृढ़ता के साथ उत्तर देकर अपनी निर्भयता, सच्चरित्रता एवं बौद्धिकता का परिचय देती है।

परती परिकथा की पात्र बहुलता का परिचय डा० शिवनारायण श्रीवास्तव ने इन शब्दों में अंकित किया है,—“उपर्युक्त पात्रों के अतिरिक्त दर्जनों अन्य स्त्री-पुरुषों के सजीव रेखाचित्र उपन्यास में वर्णित हैं। जमींदार का कारिन्दा मं० जलधारीलाल, जमादार पखारनसिंह, जितेन्द्र के पिता शिवेन्द्रनाथ मिश्र के खवास लरेना का पुत्र लुत्तो, जो गांव का नेता है और जो जितेन्द्र को गांव से भगा कर ही छोड़ेगा, सबसे बड़ा महाजन रोसन विस्वां, गांव का नारद गरुड़ घुज भा, कतरनी की तरह जीभ चलाने वाली गंगा काकी, गांव की घुरघुरानी सामवत्ती पीसी, नए-नए शब्द तथा विलक्षण विचार प्रकट करने वाले गांव के सिलिक भिम्मल मामा, ‘रोडूल’ बनाकर ही काम करने वाले वीरभद्र बाबू सभी अपनी-अपनी विषेय आकृतियों, चेष्टाओं, वैषम्य, बोली बानी तथा स्वभाव-संस्कार में सामने धूम जाते हैं।”<sup>५</sup> दिलवहादुर मीत (कत्ता) आदि भी आंचलिक पात्र हैं।

सागर, लहरें और मनुष्य—१९५५

उदयगंकर भट्ट की इस रचना के शीर्षक को पढ़ते ही आभास होता है कि यह रचना अवश्य प्रतीकात्मक है। उपन्यास के कवर पर लिखे ये शब्द—“इस उपन्यास में लेखक ने समुद्र को वाणी दी है, लहरों से बातें की हैं और दी है सदियों से खोई मछली-मारों की आत्मा पहचानने की आंखें” न केवल पाठक की उत्सुकता बढ़ाते हैं, अपितु उसे रचना को विचारप्रधान मान कर पढ़ने की प्रेरणा भी देते हैं। उपन्यास पढ़ जाने पर उसे सदियों से सोई मछलीमारों की मनोस्थिति का ज्ञान तो अवश्य प्राप्त हो जाता है, किन्तु सागर को दी गई वाणी और लहरों की बातों का संकेत कम ही मिलता है। स्वप्नों, रूपकों और संकेतों की योजना इस रचना में अल्प मात्रा में जुटाई गई है। अधिकतर विस्तार और विवरण से काम लिया गया है, अतः यह रचना प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की रचना नहीं कही जा सकती, शिल्प की दृष्टि से यह वर्णनात्मक उपन्यास है, विषय की दृष्टि से आंचलिक।

४. परती परिकथा—पृष्ठ ४२६

५. हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ४०१





मुक्त, प्राचीन परम्पराओं की भक्त और पुरुष वर्ग पर आधिपत्य एव अनुशासन रखने वाली स्त्री है। रत्ना एक प्रयोगात्मक चरित्र है, जिसमें हमें क्रमशः सरलता, बुद्धिमता, उत्सुकता, भावुकता, मानसिक पतन, मनोद्वन्द्व और अन्त में आत्मबल के दर्शन होते हैं। उपन्यासकार की दृष्टि उपन्यास द्वारा रत्ना के चरित्र को विभिन्न कोणों से दर्शाने पर ही अधिक केन्द्रित रही है; इसलिए उसने उसे विभिन्न परिस्थितियों और वातावरण में ले जाकर नव्य अनुभूतियाँ अर्जित करने के लिए ढीला छोड़ दिया गया है, जिसके फल-स्वरूप वर्णनात्मकता बढ़ती गई और साकेतिकता गौण होती गई और अन्त तक पहुँचते-पहुँचते प्रतीक का चिह्न ही नष्ट-भ्रष्ट हो गया। उसमें गति है, व्यक्तित्व है, प्रतीक नहीं।

माणिक की प्रतीकात्मकता भी संदिग्ध हो उठी है। वह मध्यवर्गीय मान्यताओं का प्रतीक नहीं कहा जा सकता। वह केवल मानसिक रूप से जर्जर, आर्थिक रूप से शिथिल, सांस्कृतिक दृष्टि से खोखले व्यक्ति का प्रतिनिधि कहा जा सकता है। उसमें न व्यक्तित्व है, न प्रतीक बनने का सामर्थ्य। उसके संबंध में लेखक लिखता है—“वह उन लोगों में था जो वैभव के छोटे रूप को अपनाकर खुश होते हैं। चटक-मटक को ही वास्तविकता समझते हैं। उसी से वे अपने को बड़ा मानते हैं। वस मे ठसक से बैठकर मोटर वाले लोगों से होड़ करते हैं। अल्प-ज्ञान-मंडित माणिक अपने को किसी से कम नहीं मानता था। सिनेमा जिसके आनन्द-वैभव की चरम सीमा है, साधारण घुले कपड़े पहन और गले में गजरा और सिर में तिली का तेल लगाकर झिलियेण्डाइन से होड़ करते हैं।”<sup>१</sup> ऐसे पात्र प्रतिनिधि रूप में अन्य उपन्यासों में भी मिल सकते हैं। जोशी रचित ‘प्रेत और छाया’ के एक पात्र भुजौरिया की भांति इन्हे भी रत्ना द्वारा पैसा कमाने से मतलब है, नैतिकता, मान-अपमान, लज्जा गुणों आदि को ये लोग बेचकर खा जाते हैं।

नारी के स्वतन्त्र अस्तित्व और स्वावलम्बी बनने की विचारणीय समस्या को भी प्रतीकात्मक रूप में नहीं रखा गया। रत्ना की अनुभूतियों और सारिका के प्रवचनों द्वारा इस गम्भीरसमस्या का समाधान रत्ना को विभिन्न घटनाओं के लम्बे चक्र में घुमाकर वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा प्रस्तुत किया है। अभी तक जन साधारण में अपरिचित, असामान्य, सागर तट वासियों की यह आंचलिक गाथा वर्णनात्मक शिल्प-विधि का विशिष्ट नमूना है। इस अर्थ में कि इसमें जहाँ एक ओर वरसोवा की संस्कृति, संस्कार, सम्यता, स्वभाव और भाषा को मनोरंजक वर्णनात्मक शिल्प के चाँखटे में फिट किया है, वहाँ क्षेत्रीय सीमा के आवरण को उतार फेंका है। इस दृष्टि से डॉक्टर त्रिभुवनसिंह इसे आंचलिक उपन्यास नहीं मानते। वे लिखते हैं—“आंचलिक उपन्यासों के लिए एक निश्चित भूखण्ड की सीमा को ही आधार के रूप में स्वीकार किया गया है, पर ‘सागर, लहरें और मनुष्य’ में कथानक का फैलाव उस सीमा को पार कर गया है और यदि इस नियम का कड़ाई के साथ पालन किया जाए तो यह आंचलिक उपन्यास नहीं ठहरता।”<sup>२</sup> ‘मैला आंचल’ जैसी आंचलिकता इसमें नहीं है।

२. सागर, लहरें और मनुष्य—पृष्ठ १७५

३. हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद—तृतीय संस्करण—पृष्ठ ३७२

प्रस्तुत उपन्यास आदर्शिक है या नहीं, इसके विवाद विवेचन में पड़कर हम तो यह देखना है कि यह प्रतीकात्मक है या नहीं। इस रचना में केवल एक स्वप्न है जो सर्वनामक या प्रतीकात्मक है। रत्ना का मन पड़ाई से उछट जाता है। उसे अपनी आत्मी है और मनमन में एक मधुर की अनुभूति होती है। वह एक आदमी को देखती है जो बरसोवा की ओर न जाकर अयाह सागर की ओर बढ़ने का संकेत करता है। यह अयाह सागर जीवन अनुभूतिया की गहराई का प्रतीक है जो रत्ना को मनबुद्धि की नगरी बम्बई के समुद्र में आकर सठ साहब के माने, शकर और बनीन साहब द्वारा प्राप्त होती है। य अनुभूतिया और परिस्थितिया भी रत्ना के दृढ़ सत्य और स्वयं के अस्तित्व को नहीं दबा पाती। वह कान्ची तान की उस परम्परा को बनाए रखती है, जिसमें लड़की पुरुष की दासी नहीं, अधिकारी है। वह अपनी सामाजिक व्यवस्था के प्रति उदासीन है, अधिक विषमता के प्रति निराशा है, किन्तु मानसिक और बौद्धिक रूप से स्पष्ट और सचेत है। दावन्त की विरक्ति, डाक्टर पाटुरंग का आदिवादी अन्त में उसके जीवन को एक दिशा देते हैं। बम्बई की चकाचौंध का विनाश वन और उसके प्रति रत्ना की घोर आकर्षित उपन्यास का वणतामक बनाने में सहायक सिद्ध हुए हैं। पात्र बहुलता के कारण भी उपन्यास में वणतामकता की वृद्धि हुई है और कुछ पात्रों के चरित्रांकन में गिनितता भी आ गई है। उपन्यासकार न जागना को बरसावा के मजदूरों की दबी चेतना का प्रतीक बनाता चाहता, किन्तु वाणी, रत्ना और दावन्त के विनाश वणत और नारी समस्या के विवरण प्रस्तुत करने की उमंग में उसे ऐसे पात्रों का ध्यान नहीं रहा। शकर जैसे गुच्छों की धमकिया भी निसार होकर रह गई और अन्त में पड़चने-पड़चने खुले सार की बिगट गति, लहने के उमुक्त गीत, मनुष्या की कोमल भावनाएं बम्बई की चकाचौंध विवरण में लुप्त हो गई।

### वणतामक

वणतामक शिल्प-विधि के उपन्यास के अन्तर्गत सामाजिक ऐतिहासिक, आर्थिक परम्परा के उपन्यासों का मूल्यांकन कर लेने के पश्चात् भी एक काटि के उपन्यास रह गए हैं। इस काटि के अन्तर्गत समाजवादी या मार्क्सवादी रचनाएं आती हैं। यह शुद्ध रूप में वणतामक है। समाजवादी दृष्टिकोण मार्क्सवादी सिद्धान्तों पर आधारित है। मार्क्सवाद भौतिक जीवन दर्शन है जो भौतिक वस्तु को प्रार्थमिकता प्रदान करता है और जिसके अनुसार यह मनुष्य का चेतन नहीं है जो उसके अस्तित्व का निर्णायक है अपितु इसके विपरीत उनका सामाजिक परिवेश है जो उनके चेतन का निर्धारण करता है।<sup>1</sup>

४ सागर, लहरे और मनुष्य— २५-२६

1 "Marxism is a materialist philosophy. It believes in the primacy of matter. It is not the consciousness of man that determines their existence, but on the contrary, their social existence that determines their consciousness."

—Ralph Fon "The Novel and the People" P 59 60

हिन्दी में मार्क्सवादी सिद्धान्तों की चर्चा प्रगतिशील लेखक संघ के अस्तित्व में आने पर हुई। इस संघ का प्रथम अधिवेशन पेरिस में सन् १९३५ में हुआ। भारत में उसके दूसरे वर्ष डॉ० मुल्क राज आनन्द और सज्जाद जहीर के प्रयत्न से इस संघ की शाखा खुली और प्रेमचन्द की अध्यक्षता में लखनऊ में उसका प्रथम अधिवेशन हुआ। कतिपय, आलोचक प्रगतिवादी तथा प्रगतिशील साहित्य में भेद करते हैं। उनके मतानुसार मार्क्सवादी सौंदर्य शास्त्र का नाम प्रगतिवाद है और आदिकाल से लेकर अब तक की समस्त साहित्य परम्परा प्रगतिशील है।<sup>१</sup> इन दोनों का मतभेद प्रस्तुत प्रबन्ध का विषय नहीं है।

प्रस्तुत प्रबन्धकार के मतानुसार यशपाल समाजवादी या प्रगतिवादी चिंतनधारा को अपनाने वाले प्रगतिशील वर्णनात्मक शिल्पी है। इन्होंने अपने उपन्यास साहित्य में मध्य वर्ग तथा निम्न वर्ग की परिवर्तित मान्यताओं तथा अवस्थाओं का चित्रण वर्णनात्मक विधि से किया है। एक आलोचक इन्हें प्रेमचन्द की यथार्थवादी परम्परा का लेखक बताते हुए लिखते हैं—“यशपाल प्रेमचन्द की यथार्थवादी परम्परा के समर्थ कथाकार है। अपने उपन्यास के माध्यम से युग-जीवन और उसके संघर्षों को आकलित करने का प्रयत्न किया है। एक कथाकार के रूप में यशपाल का उद्देश्य वर्तमान समाज की जर्जर मान्यताओं के खोखलेपन को उघाड़कर सामने रखता रहा है। इसके लिए आप में एक यथार्थवादी कलाकार की सिसगता, और संयम भी पर्याप्त है। आप अपने यथार्थवाद में प्रेमचन्द की तरह आदर्श का नहीं, रोमांस का संयोग करते हैं, जो सब जगह सफल नहीं हुई है।”<sup>२</sup> ‘दादा कामरेड’ आपकी पहली औपन्यासिक रचना है जिसमें राजनीति और रोमांस की कथा को समाजवादी दृष्टिकोण से प्रस्तुत किया गया है। इस दृष्टि से यशपाल के सभी उपन्यास प्रेमचन्द के उपन्यासों की भांति सौद्देश्य है। उनका शिल्प विधान उद्देश्य से प्रभावित है।

### दादा कामरेड—१९४१

‘दादा कामरेड’ की कथा बारह अध्यायों में विभाजित की गई है। प्रत्येक अध्याय में नई कथा दी गई है और उसी के आधार पर उसका नामकरण किया गया है। दादा और कामरेड इसका अन्तिम अध्याय है। कथा का आरम्भ साधारण जासूसी कथा के ढर्रे पर किया गया है। ‘दुविधा की रात’ नामक पहले अध्याय में यशोदा के पति अमर नाथ सोने की तैयारी में हैं, समाचार पत्र पढ़ रहे हैं। यशोदा गृहस्थी के दैनिक धंधों से निपट कर बिजली का बटन दबाना ही चाहती है कि क्रान्तिकारी हरीश हाथ में पिस्तौल लिए आ घमकता है। अत्यन्त भयप्रद स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह रात वास्तव में यशोदा की परीक्षा रजनी है जिसे कौतूहल, जिज्ञासा, संशयात्मक वातावरण में प्रस्तुत किया गया है।

‘नये ढंग की लड़की’ में हरीश—शैल रोमांस की स्वतंत्र कथा वर्णित है। ‘केन्द्रीय

२. डॉ० नामवरसिंह : आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ—पृष्ठ ५७

३. श्री शिवदानसिंह चौहान : हिन्दी साहित्य के अस्सो वर्ष—पृष्ठ १६६

सभा में आनकवादिबा की वायप्रणाती का विराद विप्रण है। मजदूर का घर में गोविंद बग की दयनीय स्थिति का अवलोकन करना ही यशपाल के सम्मुख एकमात्र ध्येय रहा है।

तीन वर्ष में मध्य के बहुमुखी रूप दर्शाए गए हैं। एक बार उत्तेजित दादा और बी० एम० के प्रयत्न है, दूसरी ओर धीन बाला और हरीश की परिस्थितिया है जो उन-व्यास में प्रवाह, तेजस्विता और आकषण उत्पन्न कर देती हैं।

'मनुष्य' नामक अध्याय में भी कथा पीछे पड़ गई है। 'मजदूर का घर' नामक अध्याय की भांति यहां भी कतिपय परिवर्तित नैतिक मायनाओं को घात ही उड़ाई गई है। हरीश गैल के साथ मजदूर पहचाना है, अपने जीवन के गन अध्याय में से सार्थक परिचयात्मक गाथा सुना कर माउ बर्ष पूर्व हुए विवाह की बात भी कहता है। प्राचीन मर्यादा की अवहलना सबक उसकी यह पवित्र—“म कुछ भी न करूंगा मैं केवल जानना चाहता हूँ, देवता चाहता हूँ कि स्त्री किन्तु सुंदर होती है? मैं स्त्री के आकषण को पूर्ण रूप से दानना चाहता हूँ। तुम्हें गिना कपडों के देवता चाहता हूँ”—(५० १३८) जनक के हरिप्रभन की वाक्यवानी की ही अनुवृत्ति है।

‘गृहस्थ’ में अमरनाथ के रूप में पुरुष की सदहात्मक प्रवृत्ति तथा नारी के स्वतंत्र अस्तित्व का प्रश्न का उठाया गया है। ‘पहेली’ में अभिनिवारण आदि विषयों पर सम्यक् सम्य भाषणा की योजना की गई है। इस प्रकार यशपाल ने अपनी कला को कतिपय सिद्धान्तों के प्रचार का साधन बना लिया है। यहां उनकी उद्देश्यप्रियता स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। ‘याय’ नामक अध्याय में हरीश द्वारा दिलाए गए भाषण त्रान्तिकारी कथा की लभ्य सिद्धि के साधन बन गए हैं।

चरित्रा की उदभावना भी लक्ष्य का दृष्टि में रखकर की गई है। गैल बाला इस उपन्यास की नायिका है। धन का सम्पूर्ण व्यक्तिगत एक विशिष्ट विचार की प्रति दिन उद्घाटित हुआ है—विचार है—स्त्री के स्वतंत्र व्यक्तित्व की संभावना?

‘दादा कामरेड’ में कथाकार ने स्त्री के स्वतंत्र व्यक्तित्व, समुक्त प्रेम और अनियंत्रित जीवन व्यवहार का प्रश्न गैलबाला के चरित्र द्वारा प्रस्तुत किया है। धीन एक नए टग की लड़की है। नारी का अधिपतारों को रखकर और उसकी स्वाधीनता की प्रवर्त प्रचारक के रूप में वह हमारे सामने आती है। जिस स्त्री को पुरुष समाज अब तक सम्पत्ति रूप में देखता रहा है उसे वह सम्बोधित करती है—“हो रहो किसी के, या कर को किसी को अपना का क्या मतलब। जहां स्त्री का कुछ रोप नहीं रह जाता। यदि स्त्री का किसी न किसी का बनकर ही रहना है तो उसकी स्वाधीनता का अर्थ ही क्या हुआ?”

गैल को भारतीय स्त्री का पत्नी रूप भी स्वीकृत नहीं है। उसके मतानुसार सनार भर की अच्छाई एक ही व्यक्ति में संगृहीत होना संभव नहीं और मनुष्य हृदय का सचिन स्नेह केवल एक ही व्यक्ति पर लुटा देना भी हिनकर नहीं है।

शैल वाला कुमारी होकर हरीश के द्वारा प्रस्तुत गर्भ को सस्नेह स्वीकार कर आधुनिक समाज और नैतिक परम्परा का व्यंग भाजन बनती है, किन्तु धैर्य, वीरता और अडिग विश्वास के साथ समस्त आरोपों का प्रत्युत्तर दादा को दे देती है—“दादा जोत कभी नहीं दुभक्ती……हम चलेंगे, जोत को जारी रखेंगे……मुझे ले चलो।”<sup>१</sup>

हरीश का चरित्र भी कम आकर्षक नहीं है। स्वातंत्र्य संग्राम में हंस हंस कर बलि होने वाले नायकों का प्रतिनिधि यदि किसी को कह सकते हैं तो ‘दादा कामरेड’ के हरीश को। मृत्यु का उसे कोई भय नहीं है—एक बार यशोदा द्वारा पहचाने जा कर वह कहता है—“तुम समझती हो, मैं जान बचाने के लिये भागता हूँ……मैं उन लोगों से एक दफे फँसला करूँगा।”<sup>२</sup>

हरीश के रूप में क्रांतिकारी के दो रूप देखे जा सकते हैं—हिंसात्मक क्रांति और आतंक फैलाने वाले मार्क्सवादी युवक क्रान्तिकारी का स्थिर (Static) रूप और अहिंसात्मक क्रांतिकारी तथा त्यागमयी वृत्तिवाला गांधीवादी रूप। उपन्यास के नायक दादा के अटूट सहयोगी हरीश पहले रूप का प्रतिनिधित्व करते हैं। यह रूप वर्णनात्मक न होकर संकेतात्मक चित्रित किया गया है। सुल्तान हरीश का परिवर्तित नाम ही नहीं है, रूप भी है। लाहौर में मजदूरों की विपन्नता उसके हृदय में अहिंसात्मक क्रांति की शक्ति संचित करती है। वह दिन-रात यही सोचता है कि आकाश में गरजने वाली बिजली की तरह मजदूरों की शक्ति क्रांति के तार में कैसे पिरोई जाए। यही हरीश का परिवर्तित रूप है जो स्थिर न रह कर गत्यात्मक है।

हरीश का चरित्र परिस्थितियों का दासत्व स्वीकार नहीं करता। बी० एम० और दादा के विरोध तथा सरकार की बड़ी दृष्टि से बचकर अपने व्यक्तित्व का विकास करता है। विभिन्न विषयों पर उसके अपने स्वतंत्र विचार हैं, जिन्हें वह परिस्थिति व वातावरण के अनुकूल सशक्त शब्दों में अभिव्यक्त करता है। अदालत में उसका दिया हुआ भाषण गोर्की के ‘मां’ के प्रसिद्ध पात्र पत्रेल के भाषण सम ही प्रभावपूर्ण है।

‘दादा कामरेड’ का वस्तु विन्यास और व्यक्ति योजना समाजोन्मुखी होने के कारण बहिर्मुखी शिल्प विधान के अन्तर्गत रखी जायगी। इसमें राजनीति, सामाजिक मान्यताएं, आर्थिक अवस्था, प्रेम तथा औचित्य का प्रतिपादन किया गया है जो वस्तु प्रधान है, न कि शिल्प प्रधान।

देशद्रोही—१६४३

देशद्रोही में जीवनगत अनुभूति और कल्पना का समन्वय करके कथावस्तु संयोजित की गई है। कथा का विकास ‘दादा कामरेड’ के ढर्रे पर होता है। उपन्यास की प्रारम्भिक ‘अजानी अंबेरी राह’ में ही कौतूहल अपनी चरम-सीमा पर पहुंच गया है—फौजी डॉक्टर खन्ना को कुछ वजीरी न जाने किस लोक की सैर कराते हैं। आगे चलकर

‘समय का प्रवाह’ मरणा के अनीत पर प्रवाण होता गया है। समय क्या को उपगीषक देकर अन्धारा में वर्णित किया गया है। इस रचना में क्या दादा कामरेड की अपेक्षा सुगठित नहीं हो पाई बिल्कुल दो-तीन अध्यायों में ही अपने पूर्ण उभार पर आकर बैठ गई है। उससे ‘अपने की चाह’ नामक अध्याय सर्वाधिक प्रभावपूर्ण है।

‘अपने की चाह’ में यंगपान ने मार्क्स प्रौद्योगिकी अभिव्यक्ति का परिचय दिया है। इसमें क्याकार ने एक भाव को पकड़ कर उसके सभी पहलुओं और समस्त संभाव्यों का चित्रण किया है। एक आर डायरी खाती अपनी विवाहिता राज के बारे में अधिक-से अधिक समाचार पालन करने इच्छुक दिखाए गए हैं, दूसरी ओर राज की वृत्त बन है, जिस तन्ता के जीवन रूप को कल्पना मात्र में पुलकन प्राप्त होती है। वहन के अभिप्राय की चिन्ता में उसकी मानसिक अवस्थाओं का सूक्ष्म चित्रण किया गया है। मरणा-वदा में उपन्यास की नाटकीय घटना है, जिसमें एक भोग कल्याण का खेत बढ़ाया गया है, दूसरी ओर जीजा-भाभी रामान की उद्भावना की गई है।

आज दिना के समय और मरणा के बाद एक दिन डॉ० मरणा चदा से कहते हैं—“जिस दाप निर्वाता नहीं जा रहा गया, हा गया।” क्याकार ने स्वयं अगली पंक्तियों में मरणा के गदा के प्रभाव का स्पष्ट किया है—“मरणा के उम्रवाह के पहले भाग में नरकर के चुपन की-सी पीड़ा थी। पिछले भाग में मरणा के घाव से पीड़ा का कारण निकल जाने जमी मालवना।” अब यह मित्र हो जाता है कि ‘देशद्रोही’ में घटनाओं का चित्रण ही नहीं है उनका चित्रण और व्याख्या भी प्रस्तुत की गई है। इस संबंध में सुगच्छ निरासी निवेदन है—“क्याकार के लम्बे वर्णना द्वारा मित्रात्मक प्रतिपादन किया गया है और दूसरे क्या के प्रवाह में कहीं-कहीं बाधा पड़ती है। ये वर्णन उपन्यास-कला की दृष्टि में नाश्वर हैं। यद्यपि वे चित्रों में रेखाओं में काम न करना और आवश्यकता से अधिक रंग भरने का प्रयास किया है।” मरे विचार में इस प्रकार के वर्णना का संचालन वर्णनात्मक उपन्यास में गिर्य की दृष्टि से एक आवश्यकता बन गया है। प्रेमचन्द, प्रसाद और कौणिक के उपन्यासों में भी इस प्रकार के वर्णन मिलते हैं। इसके द्वारा ही समाज और जीवन के व्यापक रूप का चित्रण समझ आता है। ये वर्णन ही इन कलाकारों में व्यापकता उत्पन्न के पायक हैं। इनके कारण ही इन उपन्यासों में तेजस्विता, सूक्ष्मता और गहराई का प्रभाव रह जाता है।

मरणा दास उपन्यास का पायक है। इसे एक जलिकारी अभिप्रायों की प्रगति-वादी के रूप में प्रस्तुत किया गया है। इस दृष्टि से यह एक टाइप चरित्र है। देशद्रोही को घटनाएँ और परिस्थितियाँ डॉ० मरणा के वर्णन पात्र बने रहने में बाधक सिद्ध हुई हैं। उसके अस्ति-मा विकास लेखक ने जिस दिशा में ले जाना चाहा है—सूक्ष्म विवेक के कारण वह उस दिशा में विचल कर दूसरी दिशा की ओर वहनिकला है। क्या के पूरा होने तक मरणा जीवन की कुछ अनुभवित्या संचित करके उस आदि देगा में अभिप्राय का भारत

लीटता है। यहां राजनैतिक विचार-धारा का प्रचार ही उसके जीवन का मूल उद्देश्य है। वह अपने चरित्र पर दृढ़ रहना चाहता है, किन्तु उपन्यास के उत्तरार्द्ध की घटनाएं उसके वर्णगत चरित्र को वैयक्तिक रूप प्रदान करती हैं। चारित्रिक विकास की दृष्टि से यह एक विपर्यस्त (Pervert) की अवस्था है।

खन्ना एक राजनैतिक पार्टी का कर्मठ नेता बनकर भारत लौटता है किन्तु सैक्स, वासना और कामेच्छा ही उस पर छा गई हैं। स्त्री-पुरुष के उन्मुक्त प्रेम और मुक्त-मिलन में उसका दृढ़ विश्वास है। इसीलिए वह निःसंकोच चंदा से प्यार की भीख मांगता है और उसके प्यार का आश्रय पाकर ही जीवन शक्ति जुटा सकता है। परिस्थिति उसे यह अवसर भी प्रदान कर देती है—उसे चंदा का प्यार मिलता है, किन्तु यह प्यार असामाजिक है, अतः संघर्ष-मूलक है। खन्ना के जीवन का अन्त प्रेम के कारण नहीं इस प्रेम-जनित संघर्ष के कारण होता है जिसमें चंदा के पति राजाराम की चिन्ता, आशका और अन्तिम उग्र रूप द्रष्टव्य है।

वैयक्तिक बन जाने के कारण खन्ना का चरित्र स्थिर न रह कर गत्यात्मक (Dynamic) बन जाता है।

चंदा इस उपन्यास की नायिका है। उपन्यास के उत्तरार्द्ध की समस्त घटनाएं इसी के आस-पास घूमती हैं। चंदा के चरित्र का उद्घाटन करते समय यशपाल 'दादा कामरेड' की शैल को नहीं भूले हैं और चंदा की परिस्थितियों की चिन्ता न करते हुए भी उसका समस्त चारित्रिक विकास शैल के अनुरूप कर दिखाया है।

### मनुष्य के रूप—१९४६

'दादा कामरेड' तथा 'देगट्रोही' और 'दिव्या' के ही ढर्रे पर 'मनुष्य के रूप' की रचना हुई है। इसका विषय भारतीय नारी है। समस्त कथा दस अध्यायों में विभाजित की गई है। प्रत्येक अध्याय का नामकरण उसमें प्रतिपादित विषय के अनुकूल किया गया है। इस उपन्यास का कैनवास पहली कृतियों की अपेक्षा अधिक विस्तृत है।

'मनुष्य के रूप' वर्णनात्मक शिल्प विधान के अन्तर्गत आता है। इसमें एक नारी पात्र (सोमा) की कथा को विभिन्न परिस्थितियों में चित्रित किया गया है। सोमा की समस्त जीवनी सामाजिक परिस्थितियों के आधीन होकर चलती है, उसे क्रमशः धनसिंह, वेरिस्टर सरोला, वरकत और पुतली वाला की वश्यता स्वीकार करनी पड़ती है। परिस्थितियों के घात-प्रतिघात मनुष्य के बदलते हुए रूप को उसके यथार्थ रूप से कहीं अधिक परिवर्तित रूप में प्रकट करते हैं। कथा में अन्तर्मुखी द्वन्द्व अधिक नहीं उभर पाए हैं, क्योंकि उपन्यासकार का उद्देश्य सोमा की बहिर्गत परिस्थितियों को चित्रित करना था।

सोमा के जीवन में आई समस्त घटनाएं स्वाभाविक नहीं हैं। धनसिंह से अलग करने के लिए ही दोनों को वैजनाथ में सिपाही के हाथों सौंप दिया गया है। थाने पहुंच कर धनसिंह की वही दशा दिखाई गई है जो पुलिस द्वारा पकड़े गए चोर की हो, किन्तु सोमा का रोना तथा दूसरी प्रकार के अभिनय करना, पुलिस को दबीभूत कर लेना, अस्वाभाविक बातें हैं। तत्कालीन पुलिस अपने अति पाश्विक रूप के लिए प्रसिद्ध रही है। इसके पश्चात्



प्रदान की कारवारी सीधे समाप्त करा दी गई है। घनसिंह को जेब सोमा को नई परिस्थिति में डाल देने के लिए दियाई गई है। जेब से छूटने पर वह पुनः सोमा को प्राप्त करता है, किन्तु एक घल्ले के अभिप्रेत से भयभीत हो फरार हो जाता है, तब परिस्थितियाँ सोमा को बैरिस्टर सराना के निकट आन का अवसर देती हैं। 'प्रतिष्ठित लोग' नामक अध्याय में उनका रोमांस अपने पूरे यौवन पर पहुँच जाता है। बरकत-सोमा साक्षीय की कथा भी परिस्थिति अनित्य है। सराला के मा-बाप जब अनुभव करने लगते हैं कि उनके परिवार में सोमा की स्थिति सोमा से ऊपर हो उठी है तो उसे घर से निकल जाने पर बाध्य कर देते हैं। वह परवाह होकर बरकत के साथ बम्बई पहुँच जाती है।

सोमा-बरकत कथा परिस्थिति के प्रभाव की उत्तम कथा है। वही सोमा जो कभी बरकत की प्रायश्चित्त "सरकार जरा गरीबों का भी न्याय रहे" पर खोरी चढ़ाकर कहा करती थी—“क्या बकना है, जो कहना है माहव से कहो,” अनेक बार उसके निरस्कार का भाजन बनती है। 'गरण का मूल्य' नामक अध्याय में बरकत सोमा को डटकर मारता है, अवाञ्छित गालियाँ देता है। यही एक प्रश्न उत्पन्न होता है। इस दारुण परिस्थिति में भी सामा बरकत के साथ क्या रही। इसका उत्तर भी उपन्यास में ही दे दिया गया है। सोमा के लिए प्रमुख समस्या जीवन-यापन की समस्या है। वह नारी है और नारी को एक आश्रय की आवश्यकता रहती ही है। मले हो वह आश्रय उसके मनोनुकूल हो अथवा प्रतिकूल।

'पुनः परिचय' में घनसिंह को मुख्य कथा में बरबस गाया गया है। वह सोमा सुनलीवाला रामान की कथा सुनकर आग बबूला हो उठता है, मरते-मरते को तैयार हो जाता है किन्तु परिस्थितिका उसके स्थान पर भूषण की मृत्यु दिखाई गई है। यह भूषण कौन है?

भूषण एक राजनैतिक दल (साम्यवादी दल) का कमठ सदस्य है। 'भद्र सम्राज' नामक अध्याय में इसका परिचय लाला ज्वाला सहाय के परिवार के वर्णन के साथ दिया गया है। ज्वाला सहाय की पुत्री मनोरमा का भूषण से प्यार है, किन्तु यहाँ राजनैतिक परिस्थितियाँ दोनों के प्रेम अभिनय में बाधक हैं। भूषण द्वारा दी गई प्रेम की परिभाषा मार्क्सवादी परिभाषा है—“और सब चीजों को तरह जीवन में प्रेम की गति भी इच्छात्मक है। प्रेम जीवन की सफलता और सहायता के लिए है, यदि प्रेम बिल्कुल छिछला और घियता रह तो वह समयन वासना-मात्र बन जाता है और यदि जीवन में प्रेम या आकर्षण का मध्यम विवेक सेन हो तो वह जीवन के लिए घातक भी सिद्ध हो सकता है। जन को देखनी है, इससे से उष्णता बिल्कुल निकल जाए तो वह बर्फ बन जाता है, उसमें गति नहीं रहती। उष्णता एक सीमा में अधिक बढ़ जाए तो वह भाप बनकर उड़ जाता है।”

मनोरमा का मन स्थिर रहता है क्योंकि वह अपने भाई सराला तथा सोमा को उन्मुक्त प्रेम के

न. ५ विवरण करत हुए देखती है। उसकी परिस्थिति भिन्न है।

भूषण की ओर से उसके प्रेम को प्रोत्साहन नहीं मिलता। वह मुनलीचाला से विवाह करती है, किन्तु परिस्थिति उसे 'अपनी-अपनी राह' में पुनः भूषण के निकट ले आती है। मनोरमा मुक्त वातावरण में विचरण करने का अवसर पाती है, किन्तु भूषण की मृत्यु उसको सब योजनाओं पर पानी फेर देती है। उसको मानसिक अवस्था की जर्जर दशा के साथ-साथ क्या समाप्त हो जाती है।

'मनुष्य के रूप' में दस अध्यायों में से आठ में सोमा की कथा है। इसलिए यही उपन्यास की नायिका है। 'गृहस्थ की मरीचिका' में मनोरमा की ही कथा है, मालिकों की अदना बदली में धनसिंह से संबंधित घटनाएं तथा राजनैतिक परिस्थितियों की विपद चर्चा है, जिनका कथा से कम संबंध है, सिद्धान्तों की व्याख्या ही की गई है। कौजियों के रहन-सहन और नारियों के प्रति दुर्व्यवहार का चित्रण भी मिलता है। छोटी छोटी घटनाएं विस्मृत हो जाती हैं, क्योंकि उनका मुख्य कथा से संबंध नहीं जुड़ पाया। उपन्यास को यथार्थवादी कृति बनाने के लिए जो अदलील वाक्यावली प्रयुक्त हुई है, वह भी आलोचना का विषय है। बम्बई में साम्यवादी पार्टी के दफ्तर का ध्यौरा भी अनावश्यक है।

सोमा उपन्यास की नायिका है। विधवा होने के नाते इसे भी आरम्भ में एक प्रतीक पात्र के रूप में संयोजित किया गया है, किन्तु कथाकार उसके चरित्र को इतना गतिशील बना डालता है कि वह प्रतीक पात्र से दूर हटकर वैयक्तिक बनती दृष्टिगोचर होती है। 'प्रतिष्ठित लोग' में उनके द्वारा किया गया समस्त अभिनय वैयक्तिक पात्र की संशय लीला है। वरकल के सम्पर्क में रहकर वह पुनः दीन-हीन-पराधीन नारी का प्रतीक बन जाती है और अभिनेत्री के रूप में वैयक्तिक रूप धारण कर लेती है। इस प्रकार उसका जीवन दो रूपों को लेकर विकसित होता है। जब वह परिस्थितियों के आगे झुक जाती है, तब एक दीन-हीन अबला दिखाई देती है और जब परिस्थितियों से ऊपर उठती है तब वैयक्तिक विशेषताओं से सुसज्जित हो जाती है। अन्त में तो वह यह सिद्ध कर देती है कि वह अशिक्षित इसलिए नहीं थी कि उसमें क्षमता नहीं थी, बल्कि इसलिए कि उसे उचित अवसर न मिला।

सोमा मुन्दरी है, चतुर भी है। नवीनता के प्रति उसके हृदय में जिज्ञासा के साथ-साथ उसके साथ तादात्म्य की उत्कट इच्छा भी है। अवसर का लाभ उठाकर वह नृत्य, गीत, अभिनय आदि कलाओं में पारंगत हो जाती है। मनुष्य के कितने रूप हो सकते हैं, यह उसके चरित्र द्वारा उद्घाटित किया गया है—मनोरमा चितन का विषय बनाकर मनन करती है—“आदमी क्या है और उसके कितने रूप हो सकते हैं। एक दिन भूषण सोमा को 'धर्मशाला' में कुत्तों के भय से कांपती हुई बकरी की सी अवस्था में लाया था। धनसिंह के लिए इसका जान देना, पुलिस के भय से इसका गर्भपात, इसका बाजार जाने से डरना। भैया की उसपर ज्यादाती। बड़ी भाभी का अत्याचार। आज यह दुनिया को अंगूठा दिखा रही है....”<sup>12</sup> लेखक ने इस उपन्यास में भी अपने अन्य उपन्यासों के पात्रों की भांति एक प्रतिनिधि पात्र को अन्तिम सोपान तक पहुँचाने से पूर्व वैयक्तिक रूप दे दिया है।

गुरुदत्त

प्राधुनिक हिंदी उपन्यासकारों में सबसे अधिक स्वाति प्रजित करने वाले उपन्यासकार श्री गुरुदत्त हैं। शायद ही कोई पुस्तकालय हो, जिसमें आपके द्वारा लिखा एक सेर या एक दर्जन उपन्यास न हो। गुरुदत्त अनुभूति और भाव पक्ष के साथ-साथ वस्तु तत्त्व तथा चरित्र चित्रण के उपामय हैं, गिल्फिल्ड कोशिले आपके लिए गौण बन जाता है। अपनी एक भेंट में आपने मुझे बताया—“गिल्फिल्ड तो बारीकरी है जो बहुत उपनारी होने हुए भी वास्तविक चीज नहीं है। वह मोमाधन है, कथ्य को निपटारने का माधन, माध्य उनें कैसे स्वीकारा जाए। उपन्यासकार ने मन युद्ध और आत्मा को व्यवस्थित करना होता है, अनपव उसे स्वयं स्वाध्याय करना चाहिए। इनके सोन का पना लगाना चाहिए। जब उनके विचार निश्चित, स्थिर और परिपक्व हो जाए, तभी लेखनी उठानी चाहिए। इनके सोन का पना लगाना चाहिए। चरित्र उपन्यास कम आपु में लिखने आरम्भ नहीं करने चाहिए। जब उपन्यासकार पैतालीस वर्ष का हो जाए, तब उसे लेखन कार्य आरम्भ करना चाहिए। जब उसका विचार निश्चित, स्थिर और परिपक्व हो जाए, तभी लेखनी उठानी चाहिए। जब बुद्धि स्थिरप्रति अवस्था को प्राप्त करने लगे, तब समझी लेखनी उठाने का समय आ गया। इससे पूर्व अनुभव प्रजित किए जाओ। मैंने लाहौर में एम० एस० पास करके हिमालय में काम किया। माला लाजपतराय के नेतृत्व में राजनीति का अध्ययन किया, फिर वंस बना और आन्तिकागे भी। सन् २१ के आदोलन में भाग लिया। अध्ययन अभी भी तीन चार घंटे नियमित रूप से करता हूँ और बिना लिखे तो मानी मन को गान्ति ही नहीं मिलती। गांधी दशन में मेरी कोई आस्था नहीं। वे गहिमा के नाम पर समझौता कर लेते थे।”

श्री गुरुदत्त ने प्रचुर मात्रा में जो उपन्यास लिखे हैं, उनमें विचार पक्ष ऊपर उभर आया है। वस्तु निर्माण यह है कि वस्तु सगठन, गिल्फिल्ड और शैली को और उनका ध्यान कम हो गया है। गिल्फिल्ड को तो उन्होंने उपकारी मानने हुए भी अवास्तविक, प्रायश्चित्तिक तथा द्वितीय श्रेणी का चीज माना है। वैयक्तिक मन एक प्रिवारणा को ही आप प्रमुख तत्त्व मानते हैं। इसीलिए आप अपने सिला जैसे दृढ़ विचारों को अभिव्यक्त करने के लिए ही कथा साहित्य को मजना कर रहे हैं। अपने प्रसिद्ध उपन्यासों—‘उमड़नी घटाए’, ‘एक मोर अनेक’, ‘कला’, ‘गंगा की घाटी’ और ‘गुटा’ में आपने भारतीय राजनीति के बदले परिलक्ष्य में परिवर्तित सामाजिक और राजनैतिक प्रदना को उठाया है और उनका नमायात भी प्रस्तुत किया है। उन्होंने अपने उपन्यासों की कथाओं तथा पात्रों द्वारा समाज की गहरे समस्याओं विवाह, प्रेम, अर्थनिक संकट, नारी स्वतंत्रता, जाजर सन्तान आदि पर गिल्फिल्ड के साथ विचार किया है और उनका इतिवृत्तान्तिक रूप प्रस्तुत करने के कारण आपने उपन्यास वर्णनात्मक गिल्फिल्ड विधि के अतगम आने हैं।

कला—१९५३

‘कला’ कला के मूल प्रश्न को लेकर लिखा गया वर्णनात्मक गिल्फिल्ड-विधि का  
१ श्री गुरुदत्त से उनके औपचारिक पर भेंट वार्ता—दिनांक २५ ५-६८

अन्यतम उपन्यास है। यहा नृजन की मूल प्रेरणा कला के प्रति उपन्यासकार के मन में उभरे वे प्रश्न हैं जो जब तक उसकी बुद्धि और आत्मा को घेर लेते प्रतीत होते हैं। कथा नायक सुमन एक भावुक कवि है जो अपनी कला को बढ़ाने के लिए लक्ष्यहीन यात्रा पर चन पड़ता है। इस यात्रा में उसकी भेंट विद्याधरी नामक एक प्रौढ़ नर्तकी से हो जाती है, जो उसे दीन-हीन अवस्था में देगकर भी इसलिए अपने साथ बम्बई ले आती है कि उनसे गीत बनवाए तथा अपना न्यायी सहवासी बना ले। सुमन को अपनी जीवन सहचरी की तलाश अवश्य है किन्तु वह इन प्रौढ़ा में न अपनी प्रेरणा का स्रोत पाता है, न जीवन की तृप्ति। उसकी दृष्टि विद्याधरी के घर में पली एक जारज कन्या इन्दु पर पड़ती है और उसमें डलक कर रह जाती है। दोष कथा फिल्मपट पर घ्राए दृश्यों जैसी होकर भी नाटकीय नहीं बन पाई, इतिवृत्तात्मकता के आविर्भाव ने इसे वर्णनात्मक बना दिया। गुरुदत्त वर्णनात्मक शिल्पी वन कथा के सूत्रो को दृढ़तापूर्वक पकड़े हैं।

कथा का मुख्य सूत्र सुमन-इन्दु प्रेम और प्रेम जनित व्यवहार है, पर इसके परि-प्रेक्ष्य में जो अन्य प्रसंग आए हैं, मुख्य रूप से जॉनी-सुमन प्रसंग तथा नुनाई-सुमन प्रसंग, ये आधुनिक युग में प्रेम की जटिलता के परिचायक हैं। सुमन के जीवन में विद्याधरी, इन्दु, जॉनी, नुनाई ये जो चार स्त्री पात्र आते हैं, ये आधुनिक भारतीय जीवन की बदलती सामाजिक और नैतिक अवस्था पर ग्लुकर प्रकाश डालते हैं। सीता-सावित्री की पुण्य भूमि पर वैषम्यों का जाल फैल जाना, पश्चिमी सभ्यता और संस्कृति का दुराव के साथ अपने पंजे में भारतीय जन-मन को जकड़ लेना और कला का सौदा होना, वे मूल प्रश्न हैं जो उपन्यास के लगभग हर पृष्ठ पर उभरें हैं। सुमन की कविताओं में भारतीय संस्कृति तथा कला की स्पष्ट छाप है। वह विद्याधरी के घर रह कर मात्र जीवन की न्यूनतम आवश्यकताओं की पूर्ति और मान-सम्मान चाहता है। कला का पारिश्रमिक लेना पाप समझता है, कला का अपमान समझता है। कला को आत्मा की वस्तु बताते हुए इन्दु से वह कहता है—“कला के विषय में क्यों का प्रश्न उत्पन्न नहीं होता। वह मनुष्य प्रकृति से सम्बन्ध रखने वाली वस्तु है। मनुष्य की प्रकृति क्यों ऐसी बनी है, कहना कठिन है। क्यों मनुष्य प्रातःकाल ब्रह्म-मुहूर्त में भगवान के भजन में लीन होना चाहता है, इसका उत्तर मेरे पास नहीं है। वास्तव में मनुष्य प्रकृति ही ऐसी है। इसी प्रकार स्वर्गों का एक विशेष प्रकार का संग्रह, क्यों एक विशेष प्रकार के उद्गार उत्पन्न करता है, यह युक्ति का विषय नहीं।” मानसिक शान्ति और कला की खोज में भटके सुमन को महात्मा जी उत्तर काशी में कहते हैं—“भागवान की माया में वे पदार्थ कला का विषय हो सकते हैं, जो शाश्वत सौंदर्य के हैं। अर्थात् महापुरुषों के मन और आत्मा। छोटे दर्जा के प्राणी, जिनमें सौंदर्य केवल शरीर का ही है, इतने कम काल के लिए सुन्दर रहते हैं कि उनके लिए निर्माण की हुई कला स्वयं छोटी वस्तु रह जाती है। छोटी की संगत में कोई बड़ा

२. कला—पृष्ठ १० से १५, २२, २३, २७, ३१, ४१ से ४२, ४४ से ४६, ४९ से ५१, ७३, ६६, १०६, ११०, ११४, १४४, १४५,

३. वही—पृष्ठ ४६

नहीं बन सकना।”

मुमन का जीवन वृत्तांत वर्णनात्मक है। उसकी भटकन, उसकी विचारणाएँ और सामाजिक परिस्थितियों में भारी विषमता है। इसीलिए यह कहीं एक स्थान पर ठिक् नहीं सका। वह अपने को भाग्य रूपी नदी में एक छोटी सी नौका मानने वाला भाग्यवादी पात्र है। उसके जीवन वृत्तांत से सम्बद्ध उसकी प्रेमिका इन्दु का जीवन मूल बड़ा रोमांचक एवं कुतूहलवर्धक है। इन्दु के अपने पिता से सहवास का प्रमग एक भारी भरोसा प्रस्तुति लेकर अवतरित होता है। इस प्रकार के सम्पर्क का परिणाम क्या है? इन्दु को जब यह ज्ञात हुआ तो वह दुःखी, दुःख और स्तब्ध हो आत्महत्या तक के लिए तैयार हुई। इस प्रमग द्वारा लेखक आज के जीवन में फैली अनैतिकता और अवैध सबंधों की विभिन्न स्तरों पर विभिन्न रूपों और आयामों में विस्तार के साथ चर्चा का विषय बना गया है। कहीं स्वयं, कहीं मुमन, कहीं इन्दु और कहीं स्वामी जो इस प्रदन पर सविस्तार समूह उदघाटन करते चलते हैं। विद्यार्थी जीवन में यौन इच्छाओं का वेग और पश्चिमी सस्कृति का अनुकरण करने हुए हमारे युवक-युगतियों का इसपर कोई नियंत्रण न स्वीकारना ही समस्या का मूल कारण है। पितृमी आकर्षण और समसामयिक जीतों के माध्यम से भी नई पीढ़ी कुछ मानसिक तनावों और खिचावों की अनुभूति कर पथ भ्रष्ट होती है। कथाकार ने ज़ाँती के द्वारा आधुनिकियों के रहन-सहन, बोलचाल, हाव-माव, सम्कार और सभ्यता को सशक्त अभिव्यक्ति दी है, जो मुमन के नकारने पर भी उसपर अपने ब्राह्म का डोरा फँसती जाती है और एक बार उससे विवाह के लिए हाँ कहलवा कर विवाह पूर्व ही सहवास का प्रस्ताव रख देती है।

इन्दु के जीवन में अमरी असंगतियाँ परिवेश जनित हैं। वे विद्याधरी के घर चलने, सेठ की खेल बनने और पितृमी मसार के सम्पर्क में आने का परिणाम हैं। इन्दु के प्रमग को लेकर ही कथाकार की सृजन प्रक्रिया क्रियाशील हुई है। जब इन्दु को पता चला कि वह ज़ारज मदान है, तब उसे अपने जीवन की सायकता में ही अनास्था उत्पन्न हो गई। कुशल कथाकार ने उसके चेहरे के उतार चढ़ाव व मानसिक स्थिति का मयार्थपरक चित्रण कर आधुनिकता के नाम पर प्रेमसंबंधों पर एक मीठी चुटकी सेते हुए कहला दिया— “मुमन यह भी पता चल गया कि अनजाने में एक और पाप हो गया है। मुमन अपने पिता की पत्नी भी बन गई है। यह एक अति विकट समस्या है। इस अवस्था में इस और अनाचार का प्रायश्चित्त करना अत्यावश्यक है। सेठजी तो साधु हो जाने के लिए घर से भाग जाने वाले थे और मुना कि मुमन समुद्र में डूब मरने की बात कह रही हो।”

आत्महत्या भी समस्या का समाधान नहीं, इस संबंध में उपन्यास की पात्रा मन्दा-विनी ने कह दिया कि आत्महत्या कर इस मसार से बाहर जा सकोगी क्या? इसी प्रसंग के अनन्त उपन्यासकार ने पुनर्जन्म का प्रश्न उठाया है। अस्तुत कथानाट्य का लक्ष्य क्या निश्चया प्रतीत नहीं होता। क्या के माध्यम से पुनर्जन्म की वकालत करता आभासित

होता है। पूर्वजन्म के पाप के कारण ही सुमन के माता-पिता पुत्र सेवा से वंचित रहते हैं; पूर्वजन्म में प्रेम के कारण इन्दु-सुमन प्रेम और विवाह होता है, परन्तु उसमें किसी पाप के कारण सुमन भटकता है और इन्दु महान त्याग और तपस्या करने पर ही सुमन को प्राप्त करती है।

गुंठन—१६५५

गुरुदत्त के प्रत्येक उपन्यास की रचना सांस्कृतिक आवश्यकताओं के द्वारा हुई है, किन्तु 'गुंठन' संस्कृतियों और व्यक्तियों का मिलन बिन्दु है। इसमें सामाजिक आस्था को (आदर्श) तथा पारिवारिक व्यावहारिकता (यथार्थ) को एक बिन्दु पर ला खड़ा करने का महान कार्य लेखक ने किया है। प्राचीन संस्कृति के परिवेश में पला परिवार भी नए टाइप के व्यक्ति को जन्म दे सकता है, यह विनोद की जीवनी से स्पष्ट हो जाता है। यह एक संस्कृति के ह्रास होने की भयावह स्थिति है जिसकी सुरक्षा हित श्री गुरुदत्त दत्तचित्त होकर परिवर्तित हो रहे युग धर्म को पुराने आयाम में ले आने का प्रयत्न अपने कथा-साहित्य द्वारा करते हैं। 'गुंठन' का व्यवृद्ध नायक भगवतस्वरूप भारतीय संयुक्त परिवार की संस्था में अडिग आस्था रखता है और इसे भारतीय संस्कृति का आधार स्तम्भ मानते हुए सभी पात्रों को इसके प्रति श्रद्धा रखने की प्रेरणा देता है, जबकि उसी का पुत्र विनोद और पुत्र वधू नलिनी निर्धारित मान्यताओं के प्रति द्रोह कर नई संस्कृति (पश्चिमी संस्कृति) को अपना कर जीवन की कशमकश तथा तनाव की अनुभूति करते हैं।

'गुंठन' में श्री गुरुदत्त वर्णनात्मक शिल्प-विधि को अपनाते हुए अन्य पुरुष शैली में इस उपन्यास की सर्जना करते हैं। कथा का सूत्र दृढ़तापूर्वक पकड़ कर वे एक समाज-सुधारक बन कही स्वयं तो कहीं पात्रों द्वारा उपदेश देने और दिलाने की पूरी सुविधा प्राप्त किए हैं। 'गुंठन' में एक ओर संयुक्त परिवार के परिप्रेक्ष्य में घटनाओं और पात्रों को घुमाया गया है, दूसरी ओर इससे विच्छिन्न हुए पात्र और घटनाएं टूटे परिवार में उत्पन्न व्यापक विस्फोट के प्रमाण हैं। 'परिवार क्या होता चाहिए' इस विषय को लेकर लिखा गया उपन्यास लक्ष्योन्मुखी होगा, इस पर दो मत नहीं हो सकते। इसमें जीवन की व्याख्या के साथ साथ जीवन की समीक्षा का समावेश इसकी लक्ष्योन्मुखी प्रवृत्ति का परिचायक है। उपन्यास की कथा, घटना और पात्र उपन्यासकार की लक्ष्यप्रियता का शिकार हुए हैं। जिन पात्रों में सुबह के भूले सायं को घर आकर संयुक्त परिवार में आस्था प्रकट करने की चाहना है, वे सुखी हैं—जैसे नलिनी और कान्ता, पर वे पात्र जो विश्रुंखल परिवार के पोषक बने रहना चाहते हैं विनोद की भान्ति अंत में जाकर दो बार पागल होते हैं। विनोद पहली बार उस समय पागल हुआ जब क्लव में जाकर जुआ खेलते और साधियों को धोका देते रंगे हाथों पकड़ा गया और गर्वनर की सिफारस पर रिहा तो हो गया किन्तु नौकरी से अलग कर दिया गया और दूसरी बार उस समय जब संयुक्त परिवार में रह कर घुटन, ऊब और तनाव सहते सहते निराश हो गया। नलिनी-विनोद संबंधित कथा कहीं द्रुत तो कहीं मंद गति से बढ़ी है, जबकि सुरेश-कान्ता गाथा की गति पहाड़ी नदी की तरह तूफानी ही बनी रही। इसमें संयोजित दुर्घटनाएं भी उद्देश्य की पूर्ति के लिए उभरी हैं।

सुरेश के पिता रामस्वरूप को उसके पडासी रामशरण ने मूर्ख बनाया और वह अपने ही कमठ, त्यागवान, गोलवान पुत्र से लड़ पड़ा। वामन ने उपवासकार अपनी कथा और घटनाओं के द्वारा यह बनाना चाहता है कि मनुष्य के जीवन में संयुक्त परिवार की जो महिमा है, वह अपार है और अपने संगे जिनने हितैषी हो सकते हैं, अर्थ लोग नहीं। सुरेश रामस्वरूप विवाद में वकील प्रसंग द्वारा भी यही सिद्ध कराया गया है।

'गुठन' के पात्र जीवन की एक विशेष स्थिति के उद्घाटक हैं। भगवन स्वरूप, सुशीला, भूषण, सुरेश, कामना तथा आदर्शवादी और आस्थावादी हैं ही, कथाकार मीनाक्षी, नलिनी, रामशरण और उसकी पत्नी को भी संयुक्त परिवार मस्या का उपासक बनाने में सफल हो गया है। मात्र अपवाद विनोद है जो नई शिक्षा तथा अपसरमाही की दासता के परिणामस्वरूप इसकी बुराईयों का बाहक बना है। वह भी जीवन की उस स्थिति का उद्घाटक है जिसमें नई शिक्षा और पश्चिमी संहति हमारी नई पीढ़ी को गेट कर उसका संतानांग करते हैं।

विचार प्रतिपादन अधिकतर उपवासकार प्रत्यक्ष विधि द्वारा प्रस्तुत करता है। उपन्यासकार ने कथा का आरम्भ करने से पूर्व एक विचार प्रस्तुत किया है—“किसी माना-पिता के लिए जावन की सबसे अधिक आनन्दप्रद घड़ी वह होती है, जब वे अपनी सन्तान को साफ, सुखी, सुखी और सब प्रकार से सम्मानित देखते हैं। एक सम्राट को भाति, जो प्रजा का धन धाय में सम्पन्न, मुख-सुविधा में युक्त और निमग्न देखता है, वे भी अपनी सन्तान को देख बैठा ही मुख अनुभव करते हैं। वे जानते हैं कि यह उनके जीवन भर के परिश्रम का फल है। ये हैं, जो ये निर्माण में सफल हुए हैं। ये सुन्दर हैं, स्वस्थ हैं, सुखी हैं और लोक में सम्मानित हुए हैं, ऐसा विचार ही उनको आनन्दित करने में पर्याप्त है।” भगवन विशोर ने अपनी इस विचारणा को प्रतिष्ठित करते हुए भागे वे कथा का आरम्भ करते हैं।

'गुठन' में विचार पक्ष कथा और चरित्र चित्रण की अपेक्षा प्रबल है। कथा में कहीं अस्वाभाविकता, अमर्यति, विशृंखलता भले हो आ गई हो, पात्रों का चारित्रिक विकास भले ही सदृश्य हो, परन्तु विचार पक्ष अत्यन्त पुष्ट है। संयुक्त परिवार के टूटने पर भारत में जो स्थिति उत्पन्न हुई है, उस पर कथाकार खुल कर प्रकाश डालता है। पति-पत्नी में दुराय, दोनों का आय के साधना को बढ़ाने के लिए घर से निकलना, बाहर के धानावरण में पुरुष का पर-स्त्रीगामी बनना, स्त्री के स्त्रीत्व पर आघात आना, दोनों की अन्तर्चेतना में सत्तावात्मक स्थिति उत्पन्न होना सास्वत समस्याएँ हैं जिन पर कथाकार की दृष्टि गई है। भगवान्स्वरूप का पुत्र विनोद विशृंखल परिवार का कायल बल नई विचारणा का प्रचारक है तो उन्नी कादुमरा पुत्र भूषण संयुक्त परिवार का कायल। विनोद विवाह में पूव नलिनी से प्रेम करता है और विवाहोपरान्त दोनों एक ही छत के नीचे रहते हुए भी पृथक्-पृथक् हैं। भूषण विवाह से पूव मीनाक्षी के स्पर्श को वासना, पाप और प्रवर्तिका की मन्त्रा देकर उसे आगतोय परिवार की महिमा बताने हुए उस परिवार

में सम्मिलित होने से पूर्व उसके परिवेश को समझने और तदनुसार अपने को उसके लिए मन, कर्म, वचन से तैयार करने की प्रेरणा देते हुए कहता है—“जैसे किसी समाज में रहने के लिए उस समाज का आचार-विचार अपनाना पड़ता है, वैसे ही किसी परिवार में रहने के लिए उस परिवार के जीवन प्रकार को स्वीकार करना होता है। ‘मन कलुषित होने पर परिवार की भावना टूट जाती है। एक परिवार में रहने के लिए परस्पर स्नेह, सहानुभूति और सहयोगिता चाहिए।”” हिन्दू समाज की मूलभूत बात पर स्वामी शिवानन्द बताते हैं कि विचार की स्वतन्त्रता और व्यवहार पर स्मृति का नियंत्रण ही इसकी रीढ़ है। हिन्दू समाज और हिन्दू परिवार त्याग, तप और आध्यात्मिक मूल्यों को प्रश्रय देने के कारण श्रेष्ठ है और श्री गुरुदत्त उसके उपासक है। वे अपने उपन्यासों में यत्र-तत्र-सर्वत्र हिन्दू संस्कृति की वरीयता को प्रश्रय देते हैं।

### आखिरी दांव—१६५०

‘आखिरी दांव’ और ‘अपने खिलांने’ लिख कर भगवती बाबू ने ‘चित्रलेखा’ और ‘ढेंढे-मेढे रास्ते’ द्वारा अजित ख्याति को ठेस लगाई। ‘आखिरी दांव’ में लेखक ने फिल्मी संसार का वर्णन प्रस्तुत किया है, परन्तु यह वर्णन सस्ते रोमांस और स्वच्छन्दतावादी प्रेम के बक-जाल में फँस कर रह गया। कथानक में दिखराव, अस्वाभाविक प्रसंग एवं हासो-मुख दांव-पेंच ही अधिकतर हैं। मानवीय संवेदना और आधुनिकता की चुनौती का इसमें नितान्त अभाव है। नायक रामेश्वर का जुए में सब कुछ हार कर सामाजिक विभीषिका का शिकार होता और बम्बई जाकर फिल्मी संसार की सैर करना अल्फ-लैला के किस्सों की याद दिलाता है। उधर नायिका चमेली का अपने पति के शोषण से तंग आकर बम्बई साग निकलना और एक युवक द्वारा ठगे जाना फिर रामेश्वर से भेंट तिलस्मी कौतूहल और मनोरंजन की वृद्धि तो करते हैं, परन्तु वे सामाजिक चेतना, जीवन की जटिलता और मानवीय संवेदना अथवा दार्शनिकता के उस परिवेश की पृष्ठभूमि तैयार नहीं करते जिसकी आशा पाठक ‘चित्रलेखा’ के लेखक से करता है।

चमेली का बम्बई में पान की दुकान खोल लेना एक नवीनता अवश्य है, परन्तु यह उपन्यासकार की वह मौलिक उद्भावना नहीं जो सजग बौद्धिक वर्ग के हृदय को भिगो सके। चमेली के जीवन की घटित अनुभूतियाँ व संचित अनुभूतियाँ सामान्य ही हैं, विशिष्ट नहीं। उसके रूप-धौवन पर मुग्ध बम्बईया समाज एक अति साधारण बात है, जिसे उपन्यासकार सहज ढंग से वर्णनात्मक शिल्प में संयोजित करता तो सफल रहता, किन्तु फिल्म व्यवसायी सेठ शिवकुमार द्वारा चमेली के जीवन में प्रवेश को नाटकीय रूप देने की लेखक की चेष्टा कुचेष्टा बन कर रह गई। इससे लेखक की प्रतिष्ठा को आंच लगी है। एक ओर चमेली सफल अभिनेत्री बनने के प्रयास में संलग्न है, दूसरी ओर सेठ शिवकुमार के प्रेम चक्र में घूमती है, तीसरी ओर रामेश्वर को अपना आराध्य मान मनोद्वन्द्व की अनुभूति करती है। इन तीनों रूपों में उपन्यासकार न वर्णनात्मक शिल्प को प्रश्रय दे सका, न नाटकी-



यता ला पाया और न विदोषणात्मक शिल्प का आश्रय लेकर पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का मानिक चित्र ही खींच सका। चमेली एक बेइया बन कर रह गई। सेठ ने उसे न केवल अपनी वासना तृप्ति का शिकार बनाया, अपितु दूसरे भेटों को चक्र में आस कर उसका आर्थिक शोषण भी करना चाहा। अन्त में सेठ की हत्या और चमेली की मृत्यु दोनों विडम्बनापूर्ण प्रतीत होती हैं जो उपन्यास को एक सस्ते फिल्मो रोमांस या जामूसी क्या साहित्य की मूर्खी में जोड़ सकते हैं, एक यथार्थपरक या आदर्शोन्मुख शिल्पसंयोजित रचना बनने में अचिर रह देती हैं।

### अपने खिलौने—१९५७

‘अपने खिलौने’ पढ़ कर मैं इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि यह उपन्यास एक खिलौने से अधिक नहीं जो पढ़ने ही टूट खिलौने का प्रभाव पाठक पर छोड़ता है।

उपन्यास का आरम्भ जितना आकर्षण लिए है, अन्त उतना ही अधिक विक्षण। उपन्यासकार ने आरम्भिक पृष्ठों में नायिका मीना और उसके परिवार का वर्णनात्मक चित्र स्वयं प्रस्तुत किया है। जैसे—“जो, तो मैं मीना का नव-शिव बखान कर रहा था न। हाँ, नाक नुकीली और मुडीन। होंठ लिपस्टिक से लाल, इसलिए बिम्बाफन आदि की उपमा बेकार, दाढ़ मोती जैसे। जब हसती है, बिजली-सी चौंध जाती है। कद न बहुत ऊँचा, न बहुत पीचा, यही जिसे हम ममोला कह कर दिया करते हैं, यानी पांच फुट से कुछ निकलना हुआ। गरीर न हाड भास का ढाँचा और न मुटाने से थलथल, यही जिसे हम गठ्ठा हुआ इकहरा बदन कह सकते हैं और उम्र—“और भी ठीक इसी विधि का चरित्र चित्रण—“ठीक चार बजे अशोक गुप्ता की कार पोटिको में रकी। अशोक गठ्ठे हुए बदन का, ममोले से कद का नरयुवक था। उसकी भवइया प्रायः चौबीस-पच्चीस साल की रही होगी। रंग सावले से कुछ खुलता हुआ, यानी जिसे हम गेहुआ रंग कह दिया करते हैं। बेहुरा न लम्बीरा न गोल, न सुदढ़ न बेडौल, यानी बिल्कुल साधारण। नाक-नक्या ठीक। क्लीन शेव, बाल बड़े-बड़े और घुघुराले। महीन सादी का चूड़ीदार पात्रामा।” ये वर्णनात्मक चरित्र चित्रण अपना ही आकर्षक लिए हैं। परन्तु जिस सज्ज सज्जा ने उपन्यास आरम्भ हुआ, मध्य और अन्त के वर्णन ने इस पर प्रदन-बिह्व लगाया।

कल्पित, भावुकतापूर्ण और अस्वाभाविक घटनाक्रम ने उपन्यास के मध्य और शिल्प को खोखला बना दिया। उपन्यास में बीरेन्द्रप्रताप का आगमन एक अलौकिक चमत्कार लिए हुए है। इस पात्र से संबंधित घटनाएँ उपन्यास में घटना कुतूहल की वृद्धि-मात्र करती हैं। अशोक मीना के प्रति मुकाबल बोधल प्रेम का एक उदाहरण है, परन्तु मीना बीरेन्द्रप्रताप रामास तथा अन्नपूर्णा-बीरेन्द्रप्रताप प्रेम आधुनिकता की चुनौती का प्रखर रूप देने के लिए प्रस्तुत किए गए हैं। रामप्रकाश का कला भारती के नाम पर मास्टरनि

केन्द्रों को खोलने का प्रयास आधुनिक भारतीय जीवन में कला और संस्कृति के नाम पर नवयुवकों की कलावाजियों का द्योतक है। ये संस्थाएं वैयक्तिक हितों की पोषक अधिक हैं, सांस्कृतिक और सामाजिक जीवन की उन्नयक कम।

उपन्यास में प्रदर्शनी भवन में गृहमन्त्री वीरेश्वर के भाषण वर्णनात्मक शिल्प के उद्घाटक हैं। परन्तु कैरा-वीरेश्वर रोमांश और दिलवर किशन जख्मी के शेर—जैसे 'मैं हुस्न से हूँ आजिज़, मैं इश्क से हूँ हारा' इस रचना का सबसे दुर्बल पक्ष है। इस रचना में भगवती बाबू ने जख्मी के गीत पदों में लगता है अपने गीतिकार कवि के मन की उमस निकाली है जो इस रचना की औपन्यासिकता पर भारी प्रश्नचिह्न है। लखनऊ में जख्मी का सुधाकर, स्वच्छन्द आदि साहित्यकारों के बीच चहकना एक चिड़ियाघर का दृश्य प्रस्तुत करता है।

लखनऊ में कला भारती की स्थापना का दृश्य तो उखड़ा-उखड़ा है ही, शैदा और चेदियार का मिल कर जख्मी को इटारसी से आगे चल कर अलग करना, नागपुर पहुंचते-पहुंचते चेदियार का अपने असली ढंग में आना और मीना पर हाथ साफ करनेकी योजना बनाना, वर्धा पर जख्मी को विदा कर देना भी ऐसे दृश्य हैं। वह सब नाटकीय ढंग से करना चाहा, परन्तु उपन्यासकार इस प्रसंग में नाटकीयता लाने में बुरी तरह असफल हुआ है। जख्मी के द्वारा कोई विरोध न होना और उसके होश गुम दिखा देना किसी फिल्मी दृश्य में तो सम्भव है, उपन्यास या मानवीय जीवन में यह घटना अप्रत्याशित और अस्वाभाविक मानी जाएगी। इस पर भी मीना और अन्नपूर्णा का जंजीर न खींचना और कोई विरोध प्रदर्शित न करना एक ऐसी अनहोनी घटना है जिसे लेखक किसी रूप में भी जस्टीफाई नहीं कर सकता। बल्हाशा की ओर बढ़ रही द्रुतगति वाली गाड़ी में मीना की ध्वराहट और अन्नपूर्णा की कठोरता, चारित्रिक कोमलता या दृढ़ता का कोई विशेष प्रभाव पाठक के मन पर नहीं छोड़ती। रामास्वामी का गिहस्की पीना, अन्नपूर्णा का विरोध, फिर रामास्वामी का शराब के नशे में अनाप-शनाप बकना तथा अन्नपूर्णा का गोली चला देना और चारों का बल्हाशा में हवालात में बन्द हो जाना तथा उधर बम्बई में मीना तथा अन्नपूर्णा को तलाश करते हुए अशोक तथा रामप्रकाश का शराब पीकर रेलवे प्लेटफार्म पर भगड़ पड़ना और सिपाहियों का उन्हें सार्जेंट आण्टे के पास ले जाना, फिर वीरेश्वरप्रताप द्वारा उनकी रिहाई उपन्यास में एक जासूसी औपन्यासिक रचना-विधान को प्रश्रय देती है। इनके द्वारा वैचारिक अन्वेषण, दार्शनिक गवेषणा या सामाजिक, सांस्कृतिक अथवा नैतिक चिन्तन के अन्वेषण का प्रश्न ही उत्पन्न नहीं होता। ये सब घटनाएं उपन्यास को नितान्त हल्के स्तर का बना देती हैं। जख्मी का बिना टिकट रेल में यात्रा करना, टिकट चेकर के प्रश्न पूछने पर शेर-ओ-शायरी में उससे वार्ता करना यथा—

टिकट कटा था, मगर हमने कर दिया वापस,

अभी तो, आया है सेहरा में तेरा दीवाना। (पृष्ठ २१७)

उपन्यास के हल्के स्तर को और नीचे पटक देने वाली बातें हैं। जहां तक संवाद योजना एवं वातावरण सृजन का प्रश्न है, वहां हमें और भी अधिक निराश होना पड़ता

है। वीरेश्वर-कैंग सवार म रोमानी बालावरण का प्रयास भी असफल रहा है, यथा—  
 मैं छप हो गई मेरे आराध्य मेरे देवता पृष्ठ ६१। आगे-मीना वार्ता अत्यन्त  
 साधारण और बचकानी लगती है, रामप्रकाश-अन्नपूर्णा कान्तालाप में गम्भीरता के लिए  
 कहीं गुंजाइश नहीं मीनी गई। पार्टी में मीना का सुक्की प्रभावित करने का स्वर फीका  
 पड़ गया और हमने बालावरण रमहीन हा गया। अपने चिल्लोने को हम Romantic  
 Novel of Adventure) की सजा दे सकते हैं, यह सामाजिक उपन्यास की कोटि में नहीं  
 रखा जा सकता। जगमो भेट और सोदेबाड़ी की आधुनिक सामाजिक सरचना और आर्थिक  
 दृष्टिकोण से प्रभावित मानव वृत्ति की दासना की कहानी की पृष्ठभूमि तैयार करती है।

आन्दोलनमय चित्रण का उपन्यास में कहीं कोई स्थान नहीं। उपन्यास के सब  
 पात्र ब्राह्मण की भूमिका निभाने के लिए तैयार किए गए खिलौने हैं जो उपन्यासकार  
 द्वारा कठपुतली की भांति उठान-कूद कर लुक-छिप जाते हैं। लगता है आनंद प्रमोद, छप  
 कपट और एक-दूसरे का नीचे धकेलना ही इन पात्रों के जीवन का लक्ष्य है। और इन पात्रों  
 में चित्रलेखा' जमी लाकिन्ना का तो प्रदन ही उत्पन्न नहीं होता। सभी पात्र अपने-अपने  
 दृष्टिकोण की विपरीता में उभरे हैं और अपने-अपने अस्तित्व और प्रगति एवं प्रणय की  
 समस्या में मगन हैं। उपन्यास का खलनायक वीरेश्वरप्रताप एक ऐसा खिलौना है जिस  
 पर केरा, मीना और अन्नपूर्णा सभी खट्टे हैं। पर जहां वह खिलौना है, वहां खिलाने गड़ने  
 वाला मोहड़ा भी है, जो लिनो, मीना और अन्नक रमणियो रूपी खिलौनों से खेल, उन्हें लोड  
 भाग जाना चाहता है, पर पलट म भाग्य की पिडम्बना का शिकार होकर जिनो द्वारा  
 स्वयं मोड़ दिया जाता है, जब उसकी कलाई खुलती है।

उपन्यास में पात्रों के चरित्र-विकास, कथावस्तु के सन्तुलन और उपन्यासकार  
 के पूर्वनिर्दिष्ट उद्देश्य में बड़ी भारी असमति और बिगड़नाव आ गया है। जैसे जन्मी की  
 कानी करतूत (अपने स्वामी के लिए मीना और अन्नपूर्णा दोनों को दो फिल्लो घावों  
 के सुपद कर देना) पर भी मीना और अन्नपूर्णा का उसकी ओर उपेक्षा की दृष्टि न दिखाना,  
 अन्नपूर्णा व मीना का एक ही व्यक्ति (वीरेश्वर) पर मुग्ध भाव होने पर भी स्त्रियोचित  
 ईर्ष्या के न्याय पर एक-दूसरा को अपना परम हितैषी मान यहू-कर-पहलू जीवन-यात्रा  
 करना और तीसरे माधुरीनक कला केन्द्रों के अधिक विकास में मानवीय संवेदना और  
 मगत के महत्व का गिना-गाम रखने के स्थान पर आ इन संस्थाओं के संस्थापकों की  
 सामाजिक, वैयक्तिक और नैतिक दुबलजायो का इतिवृत्तात्मक वर्णन प्रस्तुत करने के स्थान  
 पर मात्र पात्रों को प्रेम नीता के एक को उठान कर भगवती बावू ने 'अपने खिलौने' का  
 मात्र अपने मन बहनाब का साधन तो बना लिया है, इसके द्वारा औपन्यासिक गिन्य या  
 कलात्मकता का उत्पन्न वे प्रस्तुत करने से बचिन रह गए जो आगे चलकर 'भूले बिसरे  
 चित्र' में उपलब्ध होता है। इस प्रबंध की परिधि रूपी लक्षण रेखा से बाहर की वस्तु है।

### राजेन्द्र शर्मा

'द्वैता' और राजेन्द्र शर्मा का दूसरा उपन्यास है। इनका पहला उपन्यास 'कायर'  
 विद्वेषभासक गिन्य विधि की रचना है और एक उसकी विवेचना हमने अग्रिम में की

जाएगी। आपने अपनी एक भेंट में मुझे बताया कि शिल्प साधन है, साध्य नहीं। अपनी उपन्यास योजना के विषय में आपने कहा—“मैं उपन्यास कोई पूर्व निश्चित योजना बना कर, नहीं लिखता हूँ। ‘कायर’ पहले कथा-संग्रह ‘पत्ते-हरे-पीले’ की अन्तिम कथा ‘राग-विराग’ का ही विस्तार है। लेखन इतना स्वाभाविक धर्म बन गया है कि आस-पास का वातावरण उस पर हावी नहीं हो पाता। ‘कायर’ लिखते समय मेरी छोटी बच्चियाँ कभी-कभी पीठ पर भी आकर कूदती और खेलती रहती थी, फिर भी इससे लेखन में या शिल्प में कहीं कोई व्यवधान नहीं आ सका। एक प्रवाह में लेखनी स्वतः बढ़ती चलती है और एक अदृश्य दैवी शक्ति उसका नियंत्रण करती है। ‘कायर’, ‘हेमा’ के बाद लिखे अपने दो उपन्यासों में जो एक बार लिख दिया उसमें कोई हेर-फेर फिर नहीं किया।”

हेमा—१९५४

‘कायर’ के दो वर्ष पश्चात् छपी ‘हेमा’ वर्णनात्मक शिल्प-विधि की रचना है। उपन्यासकार ने कथा सूत्र अपने हाथ में रखते हुए एक नये विषय से हिन्दी पाठक का साक्षात्कार अपने इस दूसरे उपन्यास में कराया है। यह शायद हिन्दी का प्रथम उपन्यास है, जिसकी नायिका मात्र सात वर्ष की अवस्था में पाठक के सामने आती है। उपन्यास का आरम्भ भले ही पाठक के लिए आकर्षक न हो, परन्तु ज्यों ही वह कथा के मध्य में प्रवेश करता है, उसे बहिर्मुखी घटनाओं का जाल अपनी ओर आकर्षित करने लगता है। सात वर्ष की भोली-भाली बालिका हेमा का स्वभाव और व्यवहार पाठकीय आकर्षण का केन्द्र बनने लगता है। और फिर मध्यावस्था का अवसान कथा-सोपान की चरम सीमा का केन्द्र बन जाता है। अपनी ही सृजित कथा के प्रति कथाकार तटस्थ नहीं रह पाता। हेमा का अपहरण और अपहरण जनित परिस्थितियाँ एवं घटनाओं के प्रति वह अनासक्ति को त्यागपूर्ण आस्था के साथ चित्रित करने का दायित्व निभाता है।

हेमा का अपहरण, नये परिप्रेक्ष्य में उसकी छटपटाहट, रेवा की दयालुता, सेठ मगनलाल के साथ वृन्दावन में उसे नये वातावरण में ढालने का प्रयत्न, जमुना साक्षात्कार से घबरा कर रेवा-सेठ का हेमा को दिल्ली ले आना, सेठ द्वारा उसे गोद लेकर अपने सून आंगन को आवाद करने का प्रयत्न, श्यामा का विरोध और अन्त में सेठ मगनलाल का उसे सम्पादक विश्वेश्वर बाबू के पास छोड़ आना द्रुत-गति से घटित घटनाएं हैं। ऐसा आभासित होता है कि इन्हें लिख रहा लेखक थका-सा, टूटा-सा, खिलरा-सा लिखने बैठ गया है, किन्तु उपन्यास के अन्तिम तीस पृष्ठ जमकर शांत मनःस्थिति में लिखे गए प्रतीत होते हैं। तभी इन पृष्ठों के कथा शिल्प में गठन एवं उभार आ गया है। विपिन का विवशता से भरा चेहरा और सम्पादक से विनय कि वे उसे बम्बई न भेजे किन्तु सम्पादक का उसे बम्बई भेज कर नई परिस्थिति एवं पृष्ठभूमि तैयार करना, विपिन की पत्नी अलका का पुत्री हेमा के वियोग में घुट-घुटकर मरना और मृत्यु के समय विपिन की जेब में पांच रुपया के नोट का अभाव, उसके लॉकेट बेचकर अन्तिम संस्कार करने के दृश्य पर्याप्त करुणा एवं

वर्णनात्मकता लिए हैं। अन्तिम पृष्ठों की क्या अल्प-सूत्रों होने पर भी संभवतः है। यह उपन्यासकार के परिपक्व गिल्प का उदाहरण है।

कुशल गिल्पी ने इस रचना में मानव चरित्र के मात्र ऊपरी स्तर को छूकर ही अपने धर्म की इतिश्री नहीं समझ ली। हमारे रूप में अपने एक अछूते पात्र को लेकर उस पर अधिवासरूप रूप में लिखा है। हमारे अपहरण के पदचान् उसकी छोटी-से-छोटी हरकत का विस्तारपूर्वक वर्णन किया गया है। उसका रेवा के चगुल से भाग निकलने का प्रयत्न, बुढ़िया की छोटी स उसकी पिटाई, उसका अपने वरुण रूप और रुपहीन वार्ता द्वारा रेवा को मोहित कर गद्द वातावरण में बाहर निकल जाने की योजना की पीठिका तैयार करना और वृन्दावन पहुँचने ही नये वातावरण में खो जाने की चेष्टाएँ बाल मनोविज्ञान के चित्ररे तथ्य हैं। स्पष्ट हो जाना है कि क्याकार बाल मनोविज्ञान के तत्त्वान्वेषण और परीक्षण की प्रक्रिया में पूर्ण रूप में सफल हुआ है, तभी तो वह इस पात्र का संचालन सहज रूप में प्रस्तुत कर सका। श्री गर्मा ने हमारे का मात्र कुशलपूर्वक संचालन ही नहीं किया, उसका पूर्ण निरीक्षण परीक्षण और गति-विधि का अन्वेषण भी किया है। उन्होंने मूल समस्या को पकड़ स्पष्ट कर दिया है कि हमारे अपहरण का दायित्व किम पर? भोमी घाट वर्षाया हमारे पर या उसके सख्तका पर? मरदाकी पर इसका दायित्व डालने हुए उपन्यास में लिखा गया है—“जिन बच्चा को माँ-बाप कठार अनुशासन में रखते हैं, वे तनिक सा दुलार पान ही माँ-बाप को भूल भी जाते हैं।” ये शब्द सुनते ही हमारे पिता विपिन को लगा कि उसके बलेजे का तब चाकू से छलनी कर दिया गया हो। मनुष्य अपने जन्म के बुरे कर्मों का फल कभी-कभी इसी जन्म में इसी घरा पर भोग लेता है। विपिन की बन्धु की जीवनी इस दार्शनिक विचारणा का ज्वलन्त उदाहरण है।

‘हमारे’ का विचार पक्ष भी प्रौढ़ है। उपन्यासकार ने बच्चा की समस्या को लेकर यह उपन्यास लिखा है। बच्चे मस्कार अनुत्पन्न बनने या विगड़ते हैं। उपन्यास का प्रथम वाक्य ‘ओम श्री राधायनम’ हमारे हृदय-पट पर अंकित हो चुका है। राधा-कृष्ण की युगल जोड़ी उसकी उज्ज्वल चारित्रिकता का निर्माण कर चुकी है। वह वेदया के घर जाकर डरी अवस्था, किन्तु उन वातावरण के प्रति हृदय में धृणा भी उसने की और उससे उबरने का उपाय सोचा। अन्त तक वह उच्च मन सांत्विक विचारों की बालिका बनी रहती। ‘हमारे’ के विचार पाठक के मन में भारतीय संस्कृति के प्रति ग्राम्या जागृत करते हैं, जहाँ पश्चिम का गोर, फैनन की होड़ और वस्त्रालय में भी नगीली गंध नहीं, उस वातावरण के प्रति अनामकित और उसमें त्राण की चाहना रेवा, हमारे दोनों में सम रूप से विद्यमान है।

‘हमारे’ की नीनी साक्ष्यक एवं सहज है। लेखक का गद्य प्रसंगानुसार गम्भीर, भाव-प्रवण और प्रवाहपूर्ण बनता गया है। जैसे—‘और तब अलका की सानापुर यात्रा आरम्भ हुई। विपिन सड़कवहाने पैरा में अरथी को कंधे पर उठाये बैठा जा रहा था। चारों ओर खड़े मकान, याटर ट्राम, विकटोरिया, जाने जाने, जाने वाले सब जैसे उसकी दृष्टि में

पत्थर थे, निर्जोव थे, निष्प्राण । और चारों ओर कुछ था तो वह थी अलका । मानो कह रही हो—‘अब तुम मेरे साथ-साथ थोड़े ही जाओगे ।’ विपिन बाहर से जड़ है, सूखा, उदास । और भीतर से जैसे अश्रुओं का तालाव उमड़ कर उसे गीला कर रहा है, जिसकी तरलता में भी अग्नि है, लपटें हैं और लपटों ने जब अलका की देह को अपने में लपेटना आरम्भ किया तो पार्टी वालों को विपिन ने दो-दो रुपया देकर विदा कर दिया ।” देखी भाव-प्रवणता । एक विनाल नगरी, मगर सब अपरिचित और पापाण हृदय । जहा अरथी को कंवा देने वाले भी भाड़े के हों । यह जीवन की विडम्बना नहीं तो क्या है, जिस पर लेखक ने अधिकारपूर्ण ढंग से लिखा है ।

**मन्मथनाथ गुप्त : बहता पानी—१९५५**

पाश्चात्य देशों की तुलना में भारतवर्ष में राजनैतिक चिन्तना तथा क्रान्तिकारी विचारों से परिपूर्ण उपन्यास कम ही लिखे गए । इसमें प्रेमचन्द, गुरुदत्त और यशपाल के अधिकांश उपन्यासों में राजनैतिक विचार, संघर्ष और क्रान्तिके विभिन्न रूपों का वर्णन हुआ है । स्वातन्त्र्योत्तर काल में श्री मन्मथनाथ गुप्त और श्री भैरवप्रसाद ने सामाजिक जीवन को आधार बनाकर वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास रचे हैं । श्री गुप्त का प्रथम उपन्यास ‘बहता पानी’ जेल से मुक्त हुए नायक सव्यसाची की क्रान्तिमूलक विचारणाओं को प्रतिपादित करने वाला उपन्यास है । इस का आरम्भ सव्यसाची के जेल में प्रवासकालीन स्मृतियों तथा जेल से छूटने पर रेल यात्रा में सहयात्री महिला धर्मशीला के प्रथम परिचय और घनिष्टता के साथ होता है । धर्मशीला सव्यसाची को पुत्र सम स्नेह देना चाहती है, परन्तु वह इस एकाकी, आकस्मिक स्नेह को सहज ही स्वीकार करने में हिचकता है । उसे इस देश की चिन्ता अधिक है और इस बात पर खेद है कि सन् ४२ की क्रान्ति ने ब्रिटिश साम्राज्यवाद पर जो सांघातिक प्रहार किया था, सन् ४७ की स्वतन्त्रता मिलने पर राजनैतिक लूट-खसोट के कारण उसका ढाचा बुरी तरह छिन्न-भिन्न होकर भू-लुण्ठित होने लगा । भारत को राजनैतिक स्वतन्त्रता मिली, मगर सामाजिक क्रान्ति की दिशा में वह एक इंच आगे न बढ़ सका । उसे नीकरी, सुविधा, साधारण जीवन का मोह अपनी ओर आकृष्ट नहीं करता वरन् साधना, तप और क्रान्ति का जीवन प्रिय है । देशहित और विद्वहित के लिए वह अपने पूर्व क्रान्तिकारी परिचित वैद्यनाथ के साथ मिलकर एक ‘विप्लवकारी संघ’ की स्थापना करता है, जिसका उद्देश्य सामाजिक रूढ़ियों के प्रति-क्रियावादी तत्त्वों तथा धार्मिक अन्वेषिवासी का उन्मूलन करना है ।

सव्यसाची की सामाजिकता और क्रान्तिकारी प्रवृत्ति का व्यास व्यापक है । इसे उपन्यासकार ने अपने उद्देश्यपूर्ति का आधार बनाने के निमित्त वर्णनात्मक शिल्प-विधि का आश्रय लेकर उसकी अनुभूतियों, विचारणाओं और अपने प्रचार में एक सन्तुलन लाने का प्रयास किया है, किन्तु अपने इस प्रयास में वह आंशिक रूप में ही सफल हो सका है । उपन्यास में जितने विचार और मूल्य आए हैं वे आरोपित दृष्टिगत होते हैं, वस्तु गठन

से कहीं भी उनका सहज संबंध स्थापित नहीं हो पाता। नायक सव्यसाची क्रांतिकारी मनोवृत्ति का उल्लापक है। जेल से छूटने ही वह दुःख भूलकर करता है कि चाहे कुलीगिरी कर लेगा किसी का आश्रय न लेगा, इसी विचार के फलस्वरूप धर्मशोभा का यह प्रस्ताव कि उसके लडके का सरक्षक व अध्यापक बनना स्वीकार कर ले, ठुकरा देता है। काफी घाने पर व्यर्थता की अनुभूति कर धर्मशाला में, फिर अस्पताल और फिर धर्मशाला के अनुनय पर उसके निवास स्थान पर पहुँच जाता है। सुजाता परिचय पर उसपर मुग्ध होता है, परन्तु विवाह विरोधी विचारणा का समयक होने के नाते उसे पहले ठुकरा देता है फिर अपने ही मध के चार माधियों की प्रायना पर भवानन्द के स्थान पर स्वयं सरला से विवाह कर लेता है। विवाह के समय मात्र उच्चारण भी कर लेता है। उसका परिस्थितियाँ से समझीता उपन्यास पर एक भारी प्रभावित है। एक ओर वह सरला का निरन्तर कर उसे समझितान के पाम भेजकर मोनवती और क्रांतिकारी होने का दिखावा पीटता है तो दूसरी ओर सुजाता के लौट आने पर उससे भी विवाह कर प्रति-क्रियावादियों का अनुशासन बनता है। क्रांतिकारी की कथनी और करनी समानकर्मा होनी है, परन्तु सव्यसाची की बाणी और कर्म में भारी अन्तराल है।

क्रांतिकारियों के लिए चिन्तन-स्वाधीनता और भावुकता पर बौद्धिक नियंत्रण एक अनिवार्य शक्ति है, परन्तु हम उपन्यास में एक वैद्यनाथ को छोड़कर शेष क्रांतिकारी कथाकार की निश्चित कथा सरणी पर से फिसलते हुए चिन्तना तथा स्वाधीनता के नाम पर अस्वाभाविक तत्त्व तथा भावुकता के गिकार हुए हैं। सव्यसाची के पदचान् सुजाता को ही लीजिए। वह ताहोर में लौटने ही क्रांतिलाना चाहती है, निकली से मिलती है उसके देशवा बमने के कारणों को देखती है और आश्रय के आधार पर पत्र पत्रिकाओं में लेख भेजती है, किन्तु यही सुजाता किही परिस्थितियों में पड़कर भावुक सज्जनारी बन जाती है। यौन-व्यापार की परम विरोधी यह पात्र हरिकिशन की प्रेम विनयी में बहककर यौन-वृत्ति की गिकार हो जाती है। वह यौन प्रवाह में इस गति से बहने लगती है कि एक ओर अपनी पुण्यशाला माता धर्मशाला की मृत्यु पर छोटे भाई को सान्त्वना तक्र देने के लिए काफी नहीं पहुँचती, दूसरी ओर यौन-व्यवस्था और प्रेम में अन्तर नहीं कर पाती। जब वह गभवती होती है, तब इन्द्रात्मक बोध की अनुभूति करती है। यह इन्द्रात्मक बोध दो पात्रों की व्यक्तिगत समस्या नहीं है, सामाजिक प्रश्न है। इसकी बड़ी दृष्टि यह है कि यौन क्षेत्र में स्त्री का सर्वनाथ कर पुरुष अपने का निश्चिन्त, उत्तरदायित्वहीन और सहज समझ लेता है, जबकि स्त्री के सम्पूर्ण जीवन की विकटतम स्थिति होती है। आवारा हरिकिशन सुजाता से जब सुनता है कि उसे उसके द्वारा गर्भ रह गया, तब कोई आश्चर्य, कोई चिन्ता, कोई आशंका उसने अनुभव नहीं की। भाषण दृष्टि तो यह कि उसके सत्यनाथ के लिए अपने ऊपर कोई क्षयिक बहन करने के मूल प्रश्न को ही नकार दिया। विवाह प्रस्ताव को गद्गद भावुकता की सजा दी और अपने तक पर बौद्धिकता का आवरण डालते हुए वे गलत कहें—'दवा सुजाता, तुम मेरे घर आकर रहो, बच्चा यही वैदा हो। तुम्हारी यह नसी धारणा है कि सरकारी दफ्तर में जाकर एक खानापूरी करने के लिए बह रही हो, जिसमें न तुम्हें फायदा है, न मुझे, न बच्चे को। हम जो हैं,

सो ही रहेंगे, वह भी जो होगा, सो होगा।” हरिकिशन के ये शब्द समाजवादी विचारणा के प्रतीक हैं। पर इनसे किसी भी पात्र या समाज के उपकार होने की सम्भावना नहीं। सुजाता की ट्रेजेडी का प्रमाण है। इस उपन्यास में राजनीतिक रोमांस की परिकल्पना की गई है। पर सभी राजनीतिक चेतना के प्रतिनिधि सव्यसाची, सुजाता, हरिकिशन वुरी तरह विफल हुए हैं। राजनीति के नाम पर क्रान्ति और रोमांस के क्षेत्र में स्वच्छन्द यौन संबंध की समस्या को उभारने के लिए श्री गुप्त को घटनाओं को आकस्मिक मोड़ देना पड़ा है और पात्रों को एक विशेष सांचे में ढाला गया है, जिसके फलस्वरूप गुप्त का लक्ष्य कथा या चरित्र-चित्रण नहीं रह गया, मात्र अपने विचारों का प्रचार रह गया है। वैद्यनाथ नामी क्रान्तिकारी खिरनी नाम की एक साधारण अशिक्षित युवती को अपने साथ ले आया है। नगर में और इस उपन्यास में इस पात्र की कोई उपयोगिता नहीं, किन्तु श्री मन्मथ-नाथ की वैचारिक टिप्पणियों के लिए यह पात्र परम सहायक सिद्ध हुई। इसे लक्ष्य कर वे टिप्पणी कर गए—“सभ्यता की ठीक नाक के नीचे शिक्षा के गढ़ शहरों में जो सैकड़ों तरुण जीवनो का नाश हो रहा है, हजारों खिरनिया है। उनका क्या? एक-आध खिरनी तो नहीं।”

“यही क्रान्तिकारी मनोवृत्ति है। क्रान्तिकारी खण्डशः दुनिया का उद्धार नहीं करना चाहता। एक दुःख से सैकड़ों दुःखों की चिन्ता में पड़ जाता है, एक की दवा खोजने के लिए निकलकर वह सबके लिए सजीवनी की तलाश करता है। एक प्रदीप से वह सन्तुष्ट नहीं होता, वह रात को एक अविच्छिन्न दिवाली कर देना चाहता है। समय के आगे रहता है। इसी में उसके जीवन की ट्रेजेडी है।”

वैचारिक टिप्पणियां मात्र लेखक ने ही स्वयं प्रस्तुत नहीं की। अवसर पड़ते ही वह पात्रों को भी कलम पकड़ा देता है। नायक सव्यसाची काशी में गंगा तट पर बैठ बहते पानी का साक्षात्कार कर टिप्पणी करता है—“हमें ऐसा मालूम होता है कि हम जो गंगाजी की, अनीस्वरनाद की लपेट में आकर सब गौरव तथा पवित्रता से वंचित कर एक साधारण नहर या नदी में परिणत करने की कोशिश कर रहे हैं, यह अन्त तक सफल नहीं होगी, शायद यह सफल नहीं ही होगी... आघा देश उसकी नदियों तथा नहरों से सींचा जा रहा है, उस पर नाव खेकर और मछली पकड़कर हजारों लोग प्रतिपालित हो रहे हैं, हमारा आघा इतिहास उसी के किनारों की घटना है। क्या इन सारी बातों का धर्म के अतिरिक्त कोई महत्त्व नहीं है? क्या इसका एक सहजात महत्त्व तथा पवित्रता नहीं है? जिस कारण से राइन जर्मनों के निकट, वालगा रूसियों के निकट, नील नदी मिलिशियों के निकट पवित्र है। उसी कारण से गंगा हम लोगों के निकट पवित्र रहेगी। इसमें धर्म की कोई बात नहीं है। धर्म ने तो बल्कि गंगा की इस सहज पवित्रता का शोषण कर युग-युग से मनुष्य के मन पर अपना जादू फैला रखा है। रूप, रस, गन्ध, वर्ण, जीवन, प्रेम, मृत्यु में, जहां भी जो कुछ आकर्षण है, धर्म ने उसी को अपने मतलब के लिए दोहन कर



घरने का पुष्ट बनाया है।”

इस उपन्यास में दृष्टि न परिवर्तन पर केन्द्रित हुई, न व्यक्ति पर, तभी तो घटनाओं की वास्तविकता में भी धूल नहीं तथा पात्र भी सक्षम नहीं। कोई बड़ा राजनीतिक आन्दोलन उपन्यास फलक पर नहीं उभर पाया। ‘सामाजिक विप्लवकारी सध’ की मात्र एक उपलब्धि है—सेवादल की एक छाटी टोली को ग्राम के स्थान पर सेलक पृष्ठ ११२ पर लिख गया कि सेवादल का अब अधिक दिन दिल्ली रहना नहीं है। इसी प्रकार पृष्ठ ७० पर लिखता है कि लाहौर न केवल पंजाब में, बल्कि भारतीय शहरों में एक विशेषता रखता है। मन पचपन में छप उपन्यास में इस प्रकार की भारी भूलें पाठक के मन को कचोटती हैं। सब मिलाकर कहा जा सकता है कि प्रसिद्ध आन्तिकारी की कलम से सामाजिक यथाय का यह चित्रण उसटा-उखटा ही रह गया है। यथाय जीवन-बोध की अनुभूति से सम्पन्न लेखक की कलम से इस प्रकार की साधारण सर्जना पाकर हमें निराश होता पड़ा।

### उपेन्द्रनाथ अक्षक

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासकारों में उपेन्द्रनाथ ‘अक्षक’ का नाम उल्लेखनीय है। अधिकृत आलोचकों ने इनकी गणना प्रेमचन्द परम्परा के यथार्थवादी लेखकों में की है। कतिपय आलोचकों के मन उद्भूत किए जाते हैं—“उपेन्द्रनाथ अक्षक भी प्रेमचन्द की यथार्थवादी परम्परा के उपन्यासकार हैं।”

‘प्रेमचन्द का सा मूढम निरीक्षण एवं यथाय जीवनानुभव लेकर उपेन्द्रनाथ अक्षक अवसरित हुए।’

“‘गिरती दीवारें’ उनका अप्रकाशित प्रौढ़ उपन्यास है। स्वामीय प्रेमचन्द की परम्परा का यह एक अभिनव स्वरूप सा जान पड़ता है।”

कुछ आलोचक अक्षक को नई कोटि का उपन्यासकार बनाने हैं—‘अक्षक ने अपनी उपन्यास कला को यथायवाची रूप देने का प्रयास किया है और ‘गिरती दीवारें’ यथार्थवादी कमीटी पर परखा गया है और इस उपन्यास में यथार्थवाद व्यक्तिवादी जीवन-दर्शन से प्रभावित है।’

“अक्षकजी के उपन्यासों में यथाय की प्रवृत्ति वैज्ञानिक सीमा पर नहीं पहुँची है। परन्तु उनके उपन्यास भी मध्यवर्गीय समाज की गति-विधि को विशेष दृष्टि से ही चित्रित करते हैं। उनके उपन्यासों में उक्त समाज के ऐसे पहलू आए हैं जिनमें निष्प्रियता, उद्देश्यहीनता और हल्के विषय की टापा पड़ी हुई है। इन रचनाओं के पढ़ने पर हम समाज के

३ बहता घाटी—पृष्ठ ६०-६१

१ निरदानसिंह चौहान

हिंदी साहित्य के अस्सी वर्ष—पृष्ठ १६८

२ निवनारायण श्रीवास्तव

हिंदी उपन्यास—पृष्ठ ३३६

३ गंगा प्रसाद पांडेय

हिंदी कथा साहित्य—पृष्ठ ३

४ डॉ० सुषमा धवन

हिंदी उपन्यास—पृष्ठ १८७

ऐसे चित्र मिलते हैं जिनमें यथार्थता हो सकती है, परन्तु इनके पढ़ने पर हमारे मन में ऐसी भावनाएं उत्पन्न नहीं होती जैसी प्रेमचन्द के उपन्यासों को पढ़कर होती हैं, स्वस्थ, उल्लास-पूर्ण और विकासोन्मुख।”

मैंने अशक के तीन उपन्यास पढ़े हैं। ‘सितारों का खेल’ ‘गिरती दीवारें’ और ‘बड़ी-बड़ी आंखें।” ये तीनों यथार्थवादी परम्परा के हैं या आदर्शवादी इस ओर मेरी दृष्टि नहीं गई। शिल्प की तुला पर परखने पर मुझे ये तीनों वर्णनात्मक शिल्प से ओत-प्रोत दृष्टिगोचर हुए हैं। ‘गिरती दीवारें’ इनका बहुचर्चित उपन्यास है अतः उसके आधार पर इनकी वर्णनात्मकता सिद्ध की जाती है।

### गिरती दीवारें—(१९४७)

‘गिरती दीवारें’ अशक का दूसरा उपन्यास है। ७०० पृष्ठों का यह बृहद् उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प-विधि में रचा गया है। उपन्यासकार के शब्दों में यह निम्न मध्यवर्ग के युवक की अन्दर और बाहर की उलझनों को दर्शाने के लिए लिखा गया, किन्तु प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक को इसमें अन्तर्जीवन से कई गुणा अधिक बाह्य जीवन और जगत की घटनाएं, समस्याएं और पात्रों की नाना लीलाएं वर्णनात्मक शिल्प-विधि में ही पढ़ने को मिली हैं। उपन्यासकार ने आरम्भ में तीस पृष्ठ की लम्बी भूमिका लिखकर अपना दृष्टिकोण, शिल्प विषयक विचार, आलोचकों के प्रतिवाद प्रस्तुत किए हैं। उसके कथानुसार पैटर्न (शिल्प) को खोजने में उसे साधना करनी पड़ी, किन्तु मेरा दृढ़ विश्वास है कि ‘गिरती दीवारें’ शिल्प की दृष्टि से फिर भी कोई मौलिकता प्रस्तुत नहीं कर पाया। उपन्यास के अन्त में दो समालोचनाएं भी संयोजित हैं। इनमें से एक शिवदान सिंह चौहान ने और दूसरी शमशेर बहादुर सिंह ने लिखी है। शिवदान सिंह लिखते हैं—“अशक के उपन्यास में न लम्बी-चौड़ी सैद्धान्तिक बहसे है, न मतामत का प्रचार, न मिथ्या दार्शनिकता का ढोंग। उसमें साधारण घटनाओं से बना साधारण जीवन अपने सम्पूर्ण सजीव वातावरण की रूप-रस-गन्धमय चित्रात्मकता के साथ प्रतिबिम्बित हो उठा है, यही उसकी विशेषता है।” प्रस्तुत प्रबन्धकार के विचार में यही उसकी असफलता है। अशक के पास कोई सिद्धान्त नहीं जिसका वे प्रेमचन्द की भांति वर्णन करते, कोई जीवन दर्शन नहीं जिसका विश्लेषण संभव होता। शिवदानसिंह ‘गिरती दीवारें’ को विशाल रूपक के रूप में देख सकते हैं, किन्तु मुझे तो इसमें कोई प्रतीक योजना भी नहीं मिली। इस उपन्यास में या तो घटनाएं ही घटनाएं हैं या चेतन और उसके निकटवर्ती परिवार तथा समाज के सदस्य जो अनुभूतियों और स्मृतियों की पूर्ति मात्र हैं। चेतन का अपना कोई व्यक्तित्व नहीं है। ‘गोदान’ के होरी, ‘बलचमना’ के बलचमना तथा ‘दबदबा’ के दीवान रामदायल की तुलना में वह नगण्य है। उसका क्रन्दन नीरव एवं प्रभाव शून्य है। इसके वातावरण में भी सजीवता नहीं है, अश्लीलता है जो एक सड़ी-गली फिल्मी तस्वीर की भांति नवोदित युवक के मन

५. अचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य—पृष्ठ ४४-४५

१. शिवदानसिंह चौहान : गिरती दीवारें (आलोचना—पृष्ठ ६६६)

मे हल्के रोमान की मष्टि अधिक करती है, यथार्थ समाज की ग्रमिष्ट रेखा कम मीचती है। उपन्यास का प्रत्येक दमका पण्ड अंगरील वणनों से भरा है। उपन्यास का नायक कुन्ती चन्दा, नीला, प्रकाशो, केसर, मनी की घोर दासनात्मक दृष्टि से देखता है।<sup>१</sup> नवके पर पानी भरने के लिए आई प्रकाशो की वह भीच लेता है, चन्दा से विवाह हो जाने पर उसके स्वस्य पहलुआ पर, काम और यौन मवधो पर मूलकर प्रकाश डाला गया है। बीमारी मे सेवा करने आई नीला का उसने चुम्बन लिया है। केसर की पाठकर बमरे मे पलग पर डालकर भी नपुमकता का प्रदर्शन किया है।

उपन्यास का आगम्य वणनात्मक गिल्फ विधि द्वारा दृष्टा है। जालघर नगर के बस्ती गुआ और गीतना मन्दिर का वणन विवरणात्मक है। इसके पश्चात् चेतन के परिवार का पूरा व्योरा दिया गया है। उपन्यास मे अनेक स्थलो पर जहा सकेत से काम लिया जा सकता था, वणन प्रस्तुत हुए हैं। एक स्थल पर चेतन अपने मित्र को पत्र लिगकर सकेत रूप मे बोलता है कि चन्दा से उसकी सगाई हो गई किन्तु दतना भर विम्वर उपन्यासकार को सन्तोष नहीं हुआ। उमने लिखा—“वहा जो कुछ हुआ उमका विवरण यद्यपि चेतन ने उम पत्र मे नहीं किया पर वह कुछ पों है।”<sup>२</sup> यहा कथा के बीच मे कथाकार सीधे प्रवेश कर गया है। इन दृष्टि से इहे प्रेमचन्द, प्रसाद और वीरसिंह की परम्परा मे अलग नहीं रखा जा सकता। चेतन के जीवन का दूसरा छोर लाहौर से बधा है। इसमे उसके महत्वाकांक्षी जीवन का विगाल वर्णन दृष्टा है। चेतन के जीवन की तीसरी घारा गिमला में प्रस्फुटित होगी है जो आदि से अन्त तक वर्णनात्मक है। उपन्यास के मध्य मे अनेक स्थलो पर उपन्यासकार प्रवेश करता है। यौन के विषय को लेकर वह लिखता है—“हमारी इस निम्न मध्यवर्गीय सन्कृति मे जत्र यौन सम्बधो किसी बात का ज्ञान युवा लन्की-लडके केकानो के पाम तब ले जाना पाप समभा जाता है तो अपने सहज ज्ञान द्वारा केलिरत पगु पभियो को देख, अपने ही तरह के अपने से अज्ञानी मित्रा या झूठे राजारी वैद्य-जरीमो से मुन-मुनाकर, या फिर छिपे-छिपे कोकणास्त्र की तरह के अत्र पड-पडाकर उन युवको की वासना समय से पहले चाहे जा जाती हो, पर सेक्म का उचित ज्ञान उह प्राप्त नहीं होना।”<sup>३</sup> विवापनो के महत्त्व पर कथाकार ने खुलकर प्रकाश डाला है।

‘गिरती दीवारा’ के चरित्र उपन्यासकार द्वारा वर्णित हैं। चेतन के पिता पंडित गादीराम, उसके भाई डॉ० रामानन्द और कविगज रामदास के चरित्र का गठन एव विकाम प्रभावशाली है। चेतन दुबल चरित्र-नायक है किन्तु जोशी के मन्दकिशोर, जैनेद्र के श्रीकान्त व अनेय के सेखर मे कहीं नीचे है। न उमका कोई जीवन दर्शन है, न व्यक्तित्व। उपन्यासकार ने उसके जीवन को चत्र-यूट की भांति घुमाया है। अनेक स्थलो पर उसे आध्यात्मिक सिद्ध करने का प्रयास किया है, किन्तु उसकी आंतरिकता का सूक्ष्म अन्वेषण

२ गिरती दीवारे—पृष्ठ १११, १६४, १८२, २५०, ३११, ४४४

३ वही—पृष्ठ १४४, १४८

४ वही—पृष्ठ ३६८, ३६९

अप्राप्य रहता है। उसके व्यवहार में अशिष्टता है, स्वभाव में छिछोरपन है और विचारों में अपरिपक्वता। उसके तथा उसके परिवार के सभी सदस्यों के चरित्र पर पूरा प्रकाश उपन्यासकार द्वारा डाला गया है।<sup>१</sup> लेखक द्वारा चित्रित शादीराम और चेतन के चरित्र के दो उदाहरण प्रस्तुत किए जाते हैं—'पंडित शादीराम स्वभाव से क्रूर थे, कठोर थे और अत्याचारी भी उन्हें कहा जा सकता। पर इसके साथ ही उनके मन में कहीं-न-कहीं उदारता और कोमलता भी यथेष्ट मात्रा में दबी पड़ी थी। इसी कोमलता के कारण वे अपने शत्रु को माफ कर देते थे, और इसी कोमलता के कारण जब किसी दिन अथवा निकट सम्बन्धी की देवफाई उनके मर्मस्थल पर चोट पहुंचाती थी तो वे वच्चों की तरह फूट-फूटकर रो पड़ते थे।'<sup>२</sup>

'चेतन के जीवन की टूजेड़ी उसकी यही भाव-प्रवणता और उससे जनित क्षोभ था। यदि अनजाने में उससे स्वयं छल बन आता तो दूसरे ही क्षण अपने छल को जानकर अत्म-ग्लानि से उसका हृदय भर जाता। निम्न मध्यवर्ग में जो 'मोटी खोल' पैदा होती है—जो मान-अप्रमान को सह जाती है। और बिना महसूस किए झूठ बोलती है खुशामद करती है, रिश्तत लेती है, देती है, और धोखा-फरेब करती है, वह चेतन के पास नहीं।'<sup>३</sup>

इस प्रकार के अनेक चारित्रिक वर्णनों से उपन्यास भरा पड़ा है। विश्लेषण का अवसर मिलने पर भी उपन्यासकार इस विधि से कभी काटकर आगे बढ़ गया है। एक स्थल पर नीला का चरित्र अंकित करते हुए लिखा है—“किन्तु नीला आग थी।” उसे लेकर चेतन के मन में अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति उत्पन्न होती है। किन्तु उपन्यासकार उस द्वन्द्वात्मक स्थिति का विश्लेषण न करके चेतन द्वारा अनन्त को लिखे गए पत्रों में चारित्रिक वर्णन प्रस्तुत कर गया है। “और नीला”<sup>४</sup>—यह लिखकर भी चारित्रिक विश्लेषण नहीं किया गया। ऐसे अचूक प्रसंगों को लेखक की भूल माना जायगा। उसका वर्णनात्मक विधि के प्रति आग्रह कहा जाएगा। इस संबंध में एक आलोचक ने ठीक कहा है—“चेतन को केन्द्र मानकर उस जीवन की केन्द्रानुग तथा केन्द्रातिग परिस्थितियों का विशद चित्रण उपन्यासकार का प्रमुख उद्देश्य जान पड़ता है। कला कला के लिए की तरह यह वर्णन कहीं-कहीं केवल वर्णन के लिए जान पड़ता है।”<sup>५</sup> उपन्यास के अन्तिम सोपान पर जी. सिंह के संगीत कॉलेज का दखान, हर वल्लभ के मेले का विवरण ड्रामेटिक क्लब के वर्णनात्मक किस्से न केवल उपन्यास की आकार वृद्धि करते हैं अपितु उपन्यास की वर्णनात्मकता का प्रमाण भी जुटाते हैं। जालन्धर की वस्ती गुंजां, लाहौर का चंगड़ मुहल्ला तथा रूटू भट्टा का समाज उपन्यास

५. गिरती दीवारें—पृष्ठ ४७, ६१, ७१, ११४, १६६, २०२, २१०, २३१  
४६५, ४८८, ५१८, ६१०

६. वही—पृष्ठ २१०

७. वही—पृष्ठ ४८८-८९

८. वही—पृष्ठ— २३१

९. गंगाप्रसाद पाण्डेय : हिन्दी-कथा साहित्य—पृष्ठ २२:

का व्यक्तिपरक नहीं, सामाजिक चिन्ता और वातावरण में भरपूर कर देने हैं। उपन्यास में चेतन से अधिक चेतन का निकटवर्ती समाज निरपरा है। अतः मैं एक आलोचक के इस कथन से सहमत नहीं—“वास्तव में उपन्यास अर्ध व्यक्तिवादी उपन्यासकार हैं, जिनकी उपन्यास कृतियाँ में व्यक्तिगत जीवन घटना, व्यक्तिगत चरित्र, व्यक्तिगत जीवन दशन प्रथम व्यक्तिगत जीवन समस्या का निरूपण सर्वोपरि होता है।” मेरे मतानुसार व्यक्तिवादी उपन्यासकार अर्धव्य व्यक्तिवैयक्तिक शिल्प विधि का अपनाता है, जिसका अर्थक में निम्नलिखित अभाव है। उन्होंने सामाजिक व्यापकता को अपनाया है, वैयक्तिक गृह की गहनता में जाने से इन्कार कर दिया है।

### इन्दुमती—१६५०

‘इन्दुमती मठ गोविन्द दास रचित वर्णनात्मक शिल्प विधि का उपन्यास है। इसे मैं शान प्रतिष्ठान समाजामुखी राजनैतिक उपन्यास मानता हूँ। इसमें लेखक ने १९३४ पृष्ठा में भारतीय कांग्रेस के स्वतन्त्रता आन्दोलन की चुनकर चर्चा की है। मठजी का ध्यान राजनीति के साथ-साथ भारतीय समाज के नारी वर्ग की ओर भी केन्द्रित रहा है। उन्होंने उपन्यास की कथा नायिका इन्दुमती को केन्द्र में रखा है और उसके माध्यम से स्त्री वर्ग की स्वतन्त्रता तथा समस्याओं को बहिर्मुखी रूपाकार (Extrovert Form) देकर उसकी कोमल भावनाओं, आवश्यकताओं तथा संसकियों को वाणी दी है।

उपन्यासकार ने उपन्यास में वे ही घटनाएँ और विचार जुटाए हैं जिनका सीधा संबंध या तो इन्दुमती की जीवनी से है या फिर भारतीय स्वतन्त्रता के इतिहास से है। प्राचीन काल में ही स्त्री-गुण संबंध के परिप्रेक्ष्य में स्त्री प्रेम साहित्यकारों का प्रिय विषय रहा है। स्त्री-प्रेम का अन्तर्गत स्त्री की भावदत्ता की अन्तर्द्वारा का सूक्ष्म विश्लेषण मठजी का दृष्ट प्रतीत नहीं होता, उन्होंने इन्दु की विचारणा को बहिर्मुखी बनाने हुए वही स्वयं तो कभी अन्य पात्रों द्वारा स्त्री समाज की वर्तमान यथाथ परिस्थितियों का कच्चा चिट्ठा इस उपन्यास में खोलकर रख दिया है। उपन्यास का आरम्भ लेखक की इस टिप्पणी के साथ होता है—“निश्चय में निज का व्यक्तित्व ही सब कुछ है। जो अपने को ही केन्द्र मान, सब कुछ अपने लिए करता है, मसार की समस्त वस्तुओं को अपने आनन्द के लिए साधन मानता है उसी का जीवन सुखी और सफ़ल होता है।” इस टिप्पणी के साथ ही उपन्यास का अन्त भी होता है।<sup>१</sup> इस विचारणा के साथ ही कथा धूमती है और जीवन की हर विषय परिस्थिति में नायिका इन्दुमती इन शब्दों का स्मरण करती है।<sup>१</sup>

१० डॉ० सुप्रभा घवन हिंदी उपन्यास—पृष्ठ १२३

१ इन्दुमती—पृष्ठ १

२ वही—पृष्ठ ६३८,

३ वही—पृष्ठ ५५, ६२, १०३, १६२, १७५, ३२५, ४५३, ४६६, ५११, ५४५, ५६६, ५४१, ६२६, ६०७, ६२०

‘इन्दुमती’ मात्र स्त्री-पुरुष के संयोग-वियोग की कहानी नहीं है, यह भारतीय समाज और राजनीति की समस्याओं पर विचार भड़काने वाली कलाकृति है। इस दृष्टि से वर्णनात्मक शिल्प-विधि का यह उपन्यास उद्देश्यनिष्ठ है। उद्देश्य है भारतीय नारी में व्यक्तित्व का निर्माण करना, जिसमें कथाकार एक बड़ी सीमा तक सफल हुआ है। उपन्यास में अधिकतर वे घटनाएं संयोजित हुई हैं जो पाठकीय आकर्षण रखती हैं, वे विचार दिए गए हैं जिनसे कथा की गति में माधुर्य बढ़ा है। उपन्यास की कतिपय घटनाएं तोड़ी-मरोड़ी आभासित होती हैं, जैसे त्रिलोकीनाथ का इन्दुमती की ओर से निराश हो डॉक्टर की पास करके सेवा कार्य में लग जाना, ललित मोहन की मृत्यु पर प्लाट का समाप्त-प्राय लगना, इन्दु का वीरभद्र की ओर झुकाव पर आकस्मिक रूप से आग लगने की दुर्घटना पर उसका गिरफ्तार हो जाना, फिर इन्दु का भारत पर्यटन तथा अमरीका जाकर शशिवाला बन हॉलीवुड पहुंचना, वहां मुरलीधर की ओर आकृष्ट होना आदि घटनाएं एक ओर आकस्मिक, अस्वाभाविक, काल्पनिक और विचित्र लगती हैं, परन्तु दूसरी ओर ये कथाकार के सामाजिक आदर्शों की पूर्ति करती हैं। नारी-मंगल की कामना से अभिभूत लेखक अपनी इन घटनाओं और कथा के द्वारा उपन्यास में एक नैतिक संसार उडेलने का प्रयास करता है। इसमें किसी को कुछ आकस्मिक और आशा से ऊपर लगे तो इसकी उसे चिन्ता नहीं। नई पीढ़ी के लिए एक नैतिक आदर्श (Code) देना वह अपना धर्म समझता है। लगता है उसने श्री एच० लेगेट के इन शब्दों को आत्मसात कर लिया है—“कतिपय उपन्यासकार प्रत्येक युग में कुछ नैतिक दशाओं को अथवा परिवर्तित नैतिक मान्यताओं को पाठक पर थोपते ही हैं; इसलिए नहीं कि वे कोड रचिकर हों अथवा नवीनता लिए हों, बल्कि इसलिए कि विशेष रूप से पहिले वे कोड विषयक नई स्थापनाओं से पाठक को परिचित करा सकें तथा दूसरे पाठक से उनका तादात्म्य स्थापित कर उसे इस अवस्था तक पहुंचा सकें जिसमें वह उसका प्रशंसक बने या उसे आकर्षक माने।”

‘इन्दुमती’ का कथानक निर्माण सेठ गोविन्द दास के साथ-साथ पात्र इन्दुमती के अधीन हो चला। उसका समूचा जीवन, उसके जीवन की प्रमुख घटनाएं, उसके कार्य-व्यापार अपने आप में वस्तु-विन्यास है। इन्दुमती की चरित्र स्थापना तथा नारी की करुण गाथा विषयक विचारणा में ही कथा सूत्र विकसित, संगठित और समन्वित हुए।

4. “Besides the expression of Codes interesting for their novelty or unexpectedness, a few novelists in every age more or less deliberately set out to impose fresh Codes or, more particularly, modifications of existing Codes upon their generation, not by advocating them, but, in the first place, by familiarizing their readers with them, and secondly by associating such provocative notions with characters whom the reader cannot but admire or find attractive.”

“The Idea of Fiction.” P. 76

आकार की दृष्टि से कदाचित् इंदुमती 'रगभूमि' जितना विस्तृत उपन्यास है। इसका रूपाकार बहिर्मुखी, गिन्प वणनात्मक है। 'इंदुमती' की जीवनी पहले समाजोमुखी, फिर राजनीतिक, फिर व्यक्तिपरक होते हुए अन्त में विश्वजनीन बनी। विधान की दृष्टि से इसमें वणनात्मकता की प्रचुरता है, क्या शिल्प की दृष्टि से इंदु की जीवनी के चार भाग हैं। पहले भाग में वह एक पोडशी के रूप में कॉलेज प्रवेश कर नये परिवर्ग की अनुभूतियाँ अर्जित करने वाली मुग्धा है। दूसरे भाग में वह ललित मोहन के सम्पर्क में आई, रोमांस और प्रेममय जीवन को जीने वाली नायिका है। तीसरे खण्ड में वह वास्तविक तथा त्रिधात्मक सघर्ष की प्रथम बेला भोग रही युवती के रूप में हमारे सामने आती है। चौथे और अन्तिम सोपान में उसका जीवन सघर्ष कहीं बहिर्मुखी, वहीं अन्तर्मुखी बन समाज, नैतिकता तथा राजनीति के आरोह अवरोह में निहित है। कथानक की यह व्यापकता समाजोमुखी राजनैतिक उपन्यास की विशेषता मानी जाएगी जो वणनात्मक शिल्प में द्रवित्वात्मक रूप ग्रहण करती है।

'इंदुमती' बीसवीं शताब्दी के पूर्वाध की विविधमुणी भारतीय समस्याओं को प्रस्तुत करने वाला उपन्यास है। इसमें नारी जीवन की सामाजिक समस्याएँ भी हैं भारतीय दासता की राजनैतिक समस्याएँ भी हैं। इंदुमती की विवाह नाम की समस्या में कोई आस्था ही नहीं है, मगर वही इंदु तिलोक को देख कर उसकी ओर आकृष्ट होती है, ललित मोहन का प्रथम दृष्टि में प्रेम कर कर लेती है और उसकी मृत्यु पर वीरभद्र के साथ सहवास के लिए आतुर दिखाई गई है—यह कैसी विडम्बना है और यह सब 'विश्व में निज का व्यक्तित्व ही सब कुछ है'—की आइ में परलवित होना है। उपन्यासकार ने सतीत्व, पत्नीत्व और मानुष्य पर नये नये प्रश्नचिह्न लगाए हैं। वह इंदुमती के नैतिक एवं मानसिक पतन पर उसकी चिन्तना में नाना प्रश्न उभारता है। वही इंदु जो देवी थी, सीतानाम पवित्र थी—एकदम वीरभद्र को देख पागल हो उठी और सतीत्व पर व्यगाघात कर कह उठी—“घृणित से घृणित जंतु। और ऐसे मजदूर करें मेरी आलोचना एक उच्चात्मा की एक पवित्रात्मा की ऐसी गन्दी आलोचना पर पर मैं उच्च, पवित्र मर भी रही हूँ क्या ? पवित्र ? क्यों नहीं क्यों नहीं ? मैंने मैंने विवाह संस्था पर कभी विश्वास ही नहीं किया। समाज में पहले दिखाया ही नहीं। फिर ऐसा समय भी था जब एक नारी कई नरों और एक नर कई नारियों के साथ रहते थे। कभी पतिपरायणता ! कैसा पवित्र ? ललितमोहन के बाद मैंने किसी के साथ विवाह इसलिए नहीं किया, मैं किसी के साथ इसलिए नहीं रहो, कि वैसा शारीरिक सम्पर्क किसी में रमना मुझे पसंद न था। अब अब अगर वीरभद्र मुझे पसंद है तो पर पावेंती जो है इससे क्या ? पावेंती के रहते भी वह वैश्याभा के पास जाता है। साहेबजी में भी जार नायक और परकीया नायिका का जितना वर्णन

अर्धप्रेम पर आस्था आदी लेखक इसमें अधिक और लिखता भी क्या ? सेठ

गोविन्ददास लोक मंगल में आस्था रखने वाले साहित्यकार हैं। अपनी इन्दुमती में उन्होंने एक भारतीय नारी के भावों और विचारों की ऊहापोह दिखाई है। सतीत्व में अनास्था दशनि वाली यही नायिका पवित्र प्रेम की पुजारिन रही है। इसके ललितमोहन के प्रति शुद्ध आकर्षण और प्रेम की व्याख्या सेठ गोविन्ददास इन शब्दों में प्रस्तुत करते हैं—  
 'दो सच्चे प्रेम पात्रों के प्रेम सम्भाषण के समान खुले हृदय का वार्तालाप कोई भी दो व्यक्ति किसी भी विषय पर नहीं कर सकते... एक-दूसरे में विलीन किए बिना कोई सच्चे प्रेम-पात्र हो ही नहीं सकते...' इन्दुमती और ललितमोहन के हृदय कपाट सदा इसी समीर का आनन्द उठाने के लिए खले रहते। फिर वे दोनों अक्षरों, शब्दों और वाक्यों के सिवा एक मूक भाषा में भी प्रायः बातें किया करते थे। वे बातें होती जो वाणी द्वारा तो न कही जातीं, पर हृदय में उठती और वाणी द्वारा न कहे जाने पर भी वे एक-दूसरे की समझ में आ जातीं। ऐसे मूक सम्भाषणों में अनेक बार दोनों की आँखें अधखुली रहतीं, ओंठ भी अधखुले रहते और अधखुले ओंठों पर एक विचित्र प्रकार की मुस्कराहट रहती...

"प्रेम मार्ग ऐसा मार्ग है जिसके पथिक अपने पथ पर उसे सदा नया समझते हुए चल सकते हैं। एक ही बात को बिना उसकी नवीनता नष्ट किए बार-बार कह सकते हैं, एक ही कृति को बिना ऊबे निरन्तर कर सकते हैं।"

"दोनों अपने प्रेम को, अपने सुख को, इस दुनिया के वर्तमान युगलों से ही नहीं, लेकिन भूत के सारे दम्पतियों से भी श्रेष्ठ मानते और फिर इसी दुनिया के नहीं, परस्वर्ग के, त्रिलोकी के; तथा चौदह भुवनों के युगलों से बढ़ कर... केवल इस देश के नहीं, पर सारे संसार प्रेमी युगुलों का प्रेम इन्हें अपने प्रेम के आगे तुच्छ दीखता। सावित्री और सत्यवान, उर्वशी और पुरुषोत्तम, सीता और राम, नल और दमयन्ती, राधा और कृष्ण, सुभद्रा और अर्जुन, शकुन्तला और दुष्यन्त, शीरी और फरहाद, लैला और मजनू, वामिक और अजरा, सोहनी और महीवाल, हीर और रांभा, ससी और पुन्नू, ट्रायलस और क्रेसिडा, डान्टे और बीट्रिस, हीरो और लियान्डर, रोमियो और जूलियट, फडिनेन्ड और मिरान्डा आदि हरेक के प्रणय में इन्हें कोई न कोई दोष दीखता।"

"दोनों के संगम की यह प्रेम धारा लहलहाती, छलछलाती, उछलती और अठ-खेलियां करती हुई बह रही थी।" इस प्रकरण में कथाकार ने प्रेम की व्याख्या एक वर्णनात्मक शिल्पी की भांति जुटा दी है। इतना ही नहीं अवसर मिलते ही वे प्रेमचन्द की भांति किसी भी घटना के घटित होने पर अपनी ओर से टिप्पणी करना नहीं भूलते। ललितमोहन की असाध्य बीमारी पर उन्होंने लिखा— "ललितमोहन की बीमारी अब उस स्थिति को पहुँच गई थी जहाँ कष्ट की अपेक्षा मानसिक क्लेश अधिक हो जाता है। इस अवस्था में मनुष्य की हालत शायद पशु से भी अधिक खराब हो जाती है। मनुष्य में कल्पना करने की शक्ति होती है, पशु में नहीं। चूँकि पशु में कल्पना की शक्ति नहीं होती अतः उसका मानसिक क्लेश कष्ट के परिमाण से बढ़ने नहीं पाता।"



इन्दुमती की सबसे अधिक मार्मिक घटना अवधविहारी तथा ललितमोहन की मृत्यु के घटित होने ही सेठ जी निवृत्त हैं—“मृत्यु निष्क्रियता की सबसे बड़ी प्रतीक है। वह मृतक को तो निष्क्रिय बना ही देती है, किन्तु जिस मृत् में उसका आगमन होता है, वहाँ भी निष्क्रियता का राज्ज हो जाता है। मानविक धाव भरने का सबसे बड़ा चिक्चिक समय है।”

सेठ गोविन्ददास ने विचार प्रदशन का काय मात्र अपने हाथ में ही नहीं पकड़े रखा। जहाँ उन्होंने अवधविहारी की मृत्यु पर स्वयं टिप्पणी की, वहाँ मृत्यु के सबंध में प्रधान पात्रा इन्दु, यिलोकी, ललित आदि से भी कहलवाया। अवधविहारी की अकाल मृत्यु देख उसकी पुत्री इडु कहती है—“तो क्या यही मृत्यु है। पर पर क्या क्या है इस मृत्यु ने? आत्मा आत्मा निकल गई शरीर में से। पर कैसी कैसी आत्मा? कोई चीज भी तो न दीसी निकलती हुई। आत्मा? कहा की आत्मा? ढकोसला है, बड़े से बड़ा ढकोसला। जिस तरह मशीन चलते-चलते रुक जाती है, उसी तरह शरीर की मशीन भी रुक जाती है। दिल की धड़कन बंद हो गई है यह शरीर क्या है? असम्बन्ध ‘कापोस्कोपास्मा’ (रोल्स) का ही तो सग्रह है न? एक-एक कोप में असम्बन्ध ‘परमाणु’ (गेटम) होते हैं वैज्ञानिक इतना घन खन करके भी इतनी छोटी सी बान (मृत्यु पर विजय) नही कर सका।”

ललित मोहन की मृत्यु विषमक विचारणा यह है—“एक दिन सबको जाना है, मैं भी जा रहा हूँ आज मरने-मरने भी मैं यही मानता हूँ। जीवन अस्थायी वस्तु है। मरने तो कोई रहता नहीं। हा, इस अस्थायी जीवन की अवधि कभी लम्बी रहती है और कभी छाटी, लेकिन जीवन में जा पूणता का अनुभव कर पाने हैं, उन्हें मैं धन मानता हूँ। मृत्यु के समय यह भावना साधद बड़ी प्रती प्रसल रहती है कि जीवित रहने हुए जो कुछ किया है उसके किन भग का मृत्यु मार न सकेगी।” ललित मोहन से अधिक वैज्ञानिक भीमामा त्रिलावीनाय प्रस्तुत करत हैं—“मृत्यु से धात ही डरते हैं, ऐसा नहीं है, तय डरते हैं। फिर जिस मृत्यु का भय कहते हैं, वह यथार्थ में मृत्यु का भय न होकर जीवन का भय होता है। आखिर मृत्यु क्या है? कोई वस्तु सर्वथा नष्ट नहीं होती, उसका रूपान्तर होता है, यही विज्ञान कहता है। नारी मृष्टि ईश्वरमय है, यह वेदान्त कहता है। अन्तर गह ही है कि विज्ञान इस तत्त्व को जड कहता है, वेदांत चेतन्य, पर वैज्ञानिक उगान्त्व को अपने किसी यन्त्र से न देख सके हैं, न जांच और न कभी देख सके, क्योंकि पार्थिव माधनों में जो जो पार्थिव नहीं है, वह कैसे देखा और जांचा जा सकता है।”

सेठ गोविन्ददास ने इस रचना में प्रेम, विवाह, सतीत्व और मृत्यु आदि शास्वन

७ इन्दुमती—पृष्ठ ३३६

८ बही—पृष्ठ ३३२-३३३

९ बही—पृष्ठ ४४६-४४९

१० बही—पृष्ठ ४४४-४४५

प्रश्नों के अतिरिक्त कुछ नैतिक, सामाजिक और राजनैतिक समस्याएं भी उठाई हैं। नैतिक समस्या के अन्तर्गत इन्दुमती के वैधव्य और सन्तान इच्छा की बलवती प्रश्नावली आती है। इन्दुमती कदाचित् हिन्दी का पहला उपन्यास है जिसमें कृत्रिम गर्भाधान के प्रश्न को लेकर विचार किया गया है। एक लेख का संक्षिप्तीकरण करते हुए सेठ जी इस संबंध में लिखते हैं—“कृत्रिम गर्भाधान वह क्रिया है जिससे स्त्री वर्ग के प्राणियों में पुरुष वर्ग का वीर्य (Sperm) बिना शारीरिक संपर्क के पिचकारी द्वारा प्रविष्ट किया जाता है। कृत्रिम गर्भाधान का आधुनिक प्रयोग संसार के लिए एकदम नवीन वस्तु है और मानव उत्पत्ति में इसका प्रयोग कुछ लोगों के विचार से मानवी उत्पत्ति की पराकाष्ठा है तो कुछ लोगों के विचार से ईश्वरीय प्रकोप का आमन्त्रण...”<sup>११</sup> कथाकार ने कृत्रिम गर्भाधान को एक विचार रूप में मात्र चर्चा का विषय बनाकर ही इतिथी नहीं कर दी अपितु इन्दुमती के मन में इस संबंध में जिज्ञासा और आस्था उत्पन्न कर इससे उत्पन्न समस्याओं का सफल प्रयोग भी किया है। इन्दुमती विवाह शीर्षक संस्था में अनास्था रखने तथा स्वयं के व्यक्तित्व को सर्वोपरि मानने वाली नायिका कृत्रिम गर्भाधान धारण कर मयंक मोहन को जन्म देकर अनेक छोटी-मोटी समस्याओं को आमन्त्रित कर लेती है। सबसे पहली प्रक्रिया उसके स्वसुर पर हुई, जिन्होंने इस घटना को सुनते ही उससे संबंध तोड़ लिया। समाज के कटाक्षाघात न मात्र उसे अपितु उसकी सन्तान को जीवन भर सहने पड़े। पति-सम्भोग फलस्वरूप उत्पन्न न होने के कारण न उसका लगाव मयंक के प्रति हुया, न मयंक ने उसे मा रूप में आदर दिया। वजीरअली का यह कहना कि विज्ञान एक स्त्री से सन्तान को प्रतिष्ठित कर सकता है मगर जज्बालत (मनोभाव) नहीं, अक्षरशः सत्य है। आधा उपन्यास इस कृत्रिम प्रयोग के फलस्वरूप उभरी समस्याओं से भरा पड़ा है। इन्दुमती के व्यक्ति और समाज में संघर्ष होता है यह बहुमुखी संघर्ष है, उसके अन्तर्मन में द्वन्द्व और वीरभद्र के प्रति भुकाव होता है, यह अन्तर्मुखी संघर्ष है। सब प्राप्य होने पर भी इन्दुमती का मानसिक पतन एक प्रश्नचिह्न है। कृत्रिम गर्भाधान आधुनिकता की चुनौती रूप में चित्रित है और उसका एकाकी जीवन मानवीय संवेदना से भीग गया है। इस दृष्टि से कथाकार ने इन्दुमती के उत्तरांग जीवन के जो विवरण दिए हैं वे आधुनिकता की चुनौती और मानवीय संवेदना का अद्भुत मिश्रण लिए हैं। सेठ जी ने इन्दुमती के मानसिक पतन के माध्यम से उसे देवी बनने से बचा लिया, साथ ही स्त्री में जो काम-भावना, यौन आचार की मौलिक आवश्यकता है उसका चित्रण भी आपने कर दिया है। पार्वती की कथा के प्रसंग द्वारा उसने वनिता आश्रम में हो रहे व्यभिचार का पर्दाफाश किया है। पार्वती इन्दु से कहती है—“वहन, वनिता आश्रम में कुछ ही दिन में उस जीवन को मैं अपने जीवन की तरह व्यतीत न कर सकी। तुम यह कल्पना भी नहीं कर सकती कि वनिता आश्रम किस कुचक्र के केन्द्र हैं, वे भाग्य और परिस्थिति की सतायी स्त्रियों के लिए शरण के स्थान नहीं, किन्तु लोभी, भूते, व्यभिचारी समाज के मनोविनोद के अड्डे हैं।”<sup>१२</sup>

११. इन्दुमती पृष्ठ—४६८

१२. वही—पृष्ठ ८०६

राजनीति का समावेश 'इन्दुमती' के रचनाकार की मध्यम उम्र की उपलब्धि है। मछली ने अपने उपन्यास चिन्ता में क्या, घटना और चरित्र विभाग की धोखा दिवार और अनुभूति का अधिक प्रयत्न दिया है। भारतीय कांग्रेस के इस सत्रांतो ने मई १९१६ के कार्यक्रम अधिवेशन में लेकर मई १९४२ के 'भारत छोड़ो' आन्दोलन तक की राजनीति घटनाओं का इतिहास ही लिख दिया और वह भी रोचक क्या के माध्यम से। नायिका इन्दुमती स्वयं कांग्रेस की कमठ मरहया है। वह बीमारी की मध्यम चुनौती जाती है। उनके पनि लिये मान्यता का जीवन की यात्रा के कारण बीमार होकर गरीबों की गिनती में गुमार होत है। 'इन्दुमती' में मात्र कांग्रेस के स्वतंत्रता आन्दोलन की भूमिका, मध्यम और विचारणा का इतिहास ही लिख नहीं हुआ, यद्यपि मध्यम गणना, मोर्चाबिन्द आदि का विचार भी दिला गया है।

'इन्दुमती' की रचना करके मछली ने किस उद्देश्य की पूर्ति की? एक गिनती प्रश्न है। वस्तुतः मछली आत्मवादी लेखक है। भारतीय मछली में आपसी भावना थड़ा है। 'इन्दुमती' द्वारा अपने भारतीय समाज की गति, विचारणा और समस्या का परिचय हमें दिया है। स्त्री स्वतंत्रता आन्दोलन का इतिहास, भारतीय स्वतंत्रता सभ्य के विवरण पुरुष स्त्री संबंध, नैतिक प्रश्न, सामाजिक समस्याएं और राजनीति प्रश्नों को लेकर क्याकार ने सफ़ा जीवन की प्रतिष्ठित करने का जो प्रयत्न किया है उनके कारण 'इन्दुमती' एक महाकाव्य के पद पर आगीत होता है। इसी की चित्रकारी (Canvas) पर एक बृहद जीवन चित्र उभार लेना सहज नहीं। क्याकार ने भारत के सब प्रमुख नगरों लखनऊ, बनारस, दिल्ली, बम्बई, मद्रास, जयपुर, बीकानेर, जयपुर आदि का वर्णन कर हमें यथार्थता का चिन्ता आहार दिया है।

### यत्नदस्त गर्मा

व्यवसायिक चिन्ता विधि के उपयोगकारों में श्री यत्नदस्त गर्मा एक चिन्ता स्थान रखते हैं। इनके उपयोगों में हमें परिवर्तित सामाजिक एक राजनीतिक परिस्थितियों का व्यापक वर्णन उपलब्ध होता है। इनके समाज के बहिर्मुखी सभ्य का चित्र ही दृष्ट है। इनके उपयोगों में प्रस्तुत पात्र आपने-आपने भावना बर्तते हैं। घटनाओं में नहीं, बहिनगति में वर्तमान रहती हैं, इन्हें बहिर्मुखी नहीं रहना है। इनके उपयोगों में वर्णनप्रिय रहता है विवेचन के लिए यहाँ कोई गुंजाहूँ नहीं रह जाती। समाज वर्णन में आप पर्याप्त स्वच्छता बरतते हैं। चरित्र चित्रण में विस्तृत विवरण सुटते हैं। विचार प्रदान का जाल आपने अधिक नहीं बुना, तथा आप प्रेमचन्द या यथार्थता की भाँति उपवेशक या प्रचारक बनने से बच सके और क्या चिन्ता के प्रति अधिक जागरूक रहें, चरित्र चित्रण पर अधिक ध्यान दें सके। जहाँ विचार प्रस्तुत करने की आवश्यकता पड़ी, कुछ पात्रों को आपने करके आपने काम ले लिया। यथार्थ जीवन की

विभीषिका को अंकित करना आप बखूबी जानते हैं।

‘विचित्र त्याग’ इनका पहला उपन्यास है। ‘दो पहलू’—१९४० में कथाकार वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा ग्रहिसात्मक तथा हिंसात्मक क्रांति पर एक प्रश्नचिह्न लगाता है। स्वतन्त्रता प्राप्ति हित किए गए आन्दोलन का व्यापक चित्र इसमें देखा-परखा जा सकता है। ‘इन्सान’ इनका बहुचर्चित उपन्यास है, इसमें हिन्दू-मुसलमान एवम कंठे स्थापित हो, इस प्रश्न पर विचार किया गया है। इसके पश्चात् ‘निर्माण पथ’, ‘ईसाफ’, ‘चौथा रास्ता’, ‘भुनिया की शादी’, ‘मधु’, ‘परिवार’, ‘महल’ और ‘मकान’ का प्रकाशन हुआ। ये सभी वर्णनात्मक शिल्प की रचनाएँ हैं। आपने उपन्यास साहित्य में शिल्प के महत्त्व पर प्रकाश डालते हुए मुझे बताया—“शिल्प उपन्यास साहित्य का एक विशेष अंग है क्योंकि साहित्य सृजन शिल्प का ही तो एक अंग है। यदि साहित्य में से शिल्प को निकाल दिया जाए तो साहित्य का अस्तित्व ही संकटग्रस्त हो जाए, फिर तो इसकी सम्पूर्ण विधाओं का स्पष्टीकरण करना ही सम्भव न होगा। विधाओं का मूलधार शिल्प ही तो है। मानवीय विश्लेषण के अन्तर्गत विचारको ने इसे दो भागों में विभक्त किया है। एक अन्तर्जगत का विश्लेषण, दूसरे बहिर्जगत का विश्लेषण। यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो अन्तर्जगत का विश्लेषण बहिर्जगत के विश्लेषण की छाया मात्र है। मानव के चेतन मन और अचेतन मन में जो विचार और भावनाएँ उद्बलित होती हैं उनका विकास बहिर्जगत की यथार्थवादी परिस्थितियों के बिना सम्भव नहीं। किसी समय का यथार्थ ही कालान्तर में अचेतन और अचेतन विचारों और भावनाओं का प्रेरक बनता है। जिन विचारों और भावनाओं को भूतकाल में मानव अपने मस्तिष्क में स्थान देकर वर्तमान में उनका चिन्तन करता है, वे सब वर्तमान यथार्थ में उपलब्ध रहते हैं, इसलिए मानसिक विश्लेषण की जो प्रक्रियाएँ कुछ लेखक अपने चित में व्यक्त कर नवीन कल्पना का स्रोत प्रवाहित करने की बात सोचते हैं, वे यथार्थ को धोखा देने के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। यथार्थ ही वास्तव में मानवीय प्रेरणा का वह मूल आधार है, जिसके अन्दर भूत, वर्तमान और भविष्य के सभी विचार और उसकी कल्पनाएँ निहित रहती हैं।”

अन्तर्जगत के विश्लेषण को बहिर्जगत के विश्लेषण की संज्ञा देने वाले श्री शर्मा अपने उपन्यास साहित्य में, अपने को बहिर्जगत की नाना लीलाओं तक सम्बद्ध रखते हैं। अपने ‘भुनिया की शादी’, ‘रंगमाला’ और ‘द्वन्द्व’ शीर्षक अन्यतम उपन्यासों में आप वर्गगत पात्रों को चुन कर उनके हाथों में कथा सूत्र देने को उत्सुक दीख पड़ते हैं। हिन्दी में चरित्र-प्रधान उपन्यास लिखने का श्रेय यदि किसी कथाकार को दिया जा सकता है तो वह सर्वप्रथम श्री यज्ञदत्त शर्मा को दिया जाएगा। इनके चरित्र-प्रधान उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प-विधि में रचे गए हैं।

**भुनिया की शादी—१९५२**

‘भुनिया की शादी’ प्रेमचन्द परम्परा का वर्णनात्मक शिल्प-विधि का लघु उपन्यास है। यह दातादीन नामक एक निम्नवर्गीय किसान के जीवन की करुण गाथा है,

१. लेखक की यज्ञदत्त शर्मा से एक भेंट-वार्ता—दिनांक २८-५-६८

जिमकी समता 'गादान' के हारी से की जा सकती है। जहा होरी के जीवन मरण के दा स्तर है—एक पारिवारिक दूसरा सामाजिक बड़ा दातादीन का जीवन द्वन्द्व भी द्विमुखी है वह अपने पुत्र चद्रू के प्रमाद एवं निक्कम्येन से क्षुब्ध है। सामाजिक स्तर पर माहूमार के शोषण तथा उसके पुत्र के अपमान का कोपमात्रन बनता है। प्रबलित पारिवारिक एवं सामाजिक श्रमपरिस्थितियों में भी वह मरण करता है, मरण होता है, किन्तु उसकी विफलता चरित्र की दुर्बलता या मरणात्मकता का प्रतिफलन नहीं, बल्कि परिदेष्टन जय विजयाना का कारण है। दातादीन सामान्य किसान होने हुए भी असामान्य व्यक्तित्व रखता है। सहनशीलता, धैर्य, साहस उसके असाधारण व्यक्तित्व के सकेतक हैं। वह सामाजिक पारिवारिक परिवर्तन में अभिमान करते हुए आर्थिक जगह की कसता में जकड़ा जाता है। चद्रू की अयोग्यता और पितापिता उसे कभी निश्चेष्ट कभी सबेष्ट करती है। एक बार अपने पुत्र को पुलिस के चंगुल से बचा लाकर वह मुक्त की सास लेना चाहता है किन्तु दुष्ट चद्रू ने कसब, दायित्व गन्द कही पड़ा ही नहीं, अतएव डकैती करना पकड़ा जाकर जब दस वर्षों का कारावास पाना है, तब दातादीन के लिए एकाकी जीवन मरण का माग खुल जाता है। जीवन मरण में उसकी हार होनी जाती है, मगर वह गिर गिर कर उठता है और विजय पाना चाहता है। 'रणभूमि' के मूरदाम की भाँति उसका जीवन सप्राप्त मृत्युवृण है।

चन्द्रू घर से भागता है तब सातवें दिन घर आने पर उसके उपलब्ध में पण्डित का जीवन होता है। चद्रू डकैती के अपराध में पकड़ा जाता है तब उसे छुड़ाने के लिए दातादीन वकील पर सैकड़ों रुपये व्यय करता है। वह होगी की भाँति अपने परिवार के लिए टूटता है। कथाकार दातादीन के जीवन को वणनात्मक गिल्प द्वारा व्योरेवार प्रस्तुत करता है। उसका जीवन परिवर्तित ही नहीं, बल्कि पूर्व निश्चित और नियत है, सामाजिक परिस्थितियाँ, आर्थिक सकट और पारिवारिक क्लेश उसे कहीं सोमिन, कहीं विकसित करने चले हैं। जब उसका घर और घरती बिकने लगती है तो उसके मन पर ठेस लगी। उसकी इस दगा का वणन कथाकार इन शब्दों में करता है—“आज उस लगा कि भागो वह घर उसका नहीं था, उसमें बड़े बिल उसके नहीं थे, फिर जब सध्या को वह जगन गया तो उसे लगा कि वे सहलहाने दोखेन जिनमें जीवन भर दातादीन अपना पसीना बहाता रहा था, जिनकी मिट्टी के कस-वण के साथ उसने अपने हाथ में लाद को रगड़ कर उसे उपजाऊ बनाया था, अब उसके नहीं थे। दातादीन सेन के किनारे गड़े हाकर रो पड़ा सारा समार काला हो गया, अधमरपूण, निराशापूर्ण।” ‘साहूवार का पुत्र उसे निटा देने में कोई कसर नहीं छोड़ता। वह उसके घर की एक-एक वस्तु चर्खा, कठौनी, तवा, पनीली, चिमटा तब ले जाता है। पर वह टूटकर भी टूटता नहीं, अपनी पत्नी और पुत्रवधू रमणिया की सहायता से नया घर बना लेता है। दातादीन का महत्त्व, उसके सधय और उस सधय की चेतना में निहित है। वह अपनी चारित्रिकता के विकास की निर्वाध चरमता के कारण पाठक के हृदय में अपने प्रति जो सहानुभूति जगाने

की क्षमता रखता है, वह हिन्दी उपन्यास की एक उपलब्धि है। सामाजिक व्यक्तित्व की व्याप्ति का जो रूप प्रेमचन्द के होरी के पश्चात् श्री शर्मा के दातादीन में मिलता है उस पर हिन्दी उपन्यास के पाठक को सदैव गर्व रहेगा। सचमुच होरी और दातादीन निम्न-वर्गीय सामाजिक चेतना के दो जगमगाते तारे हैं जिनकी सवेदना पाठक के मर्म को संस्पर्श कर उसमें कान्यात्मक माधुर्य का सृजन करती है।

### रंगशाला—१९५६

यदि शिल्प-विधि के शास्त्रीय मानदण्ड से श्री यज्ञदत्त शर्मा के उपन्यास-साहित्य की परीक्षा की जाए तो इनकी गणना प्रेमचन्द स्कूल के लेखकों में ही होगी। परन्तु इनकी उपन्यास कला और शिल्प में जो पाठकीय आकर्षण है वह हिन्दी के बहुत कम प्रेमचन्द परम्परा के लेखकों में दिखाई दिया है। जहाँ श्री उपेन्द्रनाथ अश्व और मन्मथ-नाथ गुप्त असफल हुए, वहाँ आप अपने निर्दोष कथा-प्रवाह और प्रभावोत्पादक पात्रों के स्वाभाविक जीवन विकास द्वारा अपनी वर्णनात्मकता में सहजता ले आने के कारण पाठकों की रुचि का मूल केन्द्र बन गए। यज्ञदत्त के उपन्यास चित्रण प्रधान वातावरण की सर्जना करते हैं। इन्होंने स्वभाव वैचित्र्य तथा चारित्रिकता की सहज विकास यात्रा को प्रदर्शित करना अपने उपन्यास साहित्य का लक्ष्य माना है।

इनके प्रसिद्ध उपन्यास 'रंगशाला' में पाठक का ध्यान उपन्यास की नायिका सरोज तथा गठनायक संकटाप्रसाद पर केन्द्रित हो जाता है। वह दिल्ली की प्रसिद्ध नर्तकी है, पर किसी से लाख रुपया मिलने पर भी किसी के घर नृत्य करने नहीं जाती, जिसे उसका नृत्य देखना होता वही सिर के बल उसकी रंगशाला की ओर पग बढ़ाता। वह समाज में वेश्या पुत्री मानी जाती है और स्वामी ज्ञानानन्द तो उसे एक विचित्र बीमारी-मान कर जब तब उससे वचन कर चलने का उपक्रम रचते हैं। पर वह नर्तकी क्यों बनी। यह बताना उपन्यासकार का नहीं, उन पात्रों का कार्य है जिन्हें सरोज, ब्रह्म-चारी और अन्य पात्रों के रूप में उपन्यासकार समय-समय पर पाठक के सामने लाया है। उसका नर्तकी बनना सामाजिक विषम परिस्थितियों का प्रतिफल है। निस्संदेह सरोज उपन्यास की रीढ़ से कम नहीं, लेकिन उपन्यास का लक्ष्य मात्र उसकी बहिर्गत जीवन-लीला का उद्घाटन ही नहीं है अपितु स्वतंत्रोत्तर भारत की राजनैतिक हलचल के परि-प्रेक्ष्य में स्वार्थी और अवसरवादी सेठों, राजनीतिज्ञों और संकटाप्रसाद जैसे अपना उल्लू सीधा करने वाले नेताओं की विभिन्न चालों का पर्दा-फाश करना है।

उपन्यासकार उन घटनाओं, प्रसंगों और कथाओं में विशेष रुचि लेता दृष्टिगोचर नहीं होता जिनकी वह रचना कर रहा है, उसकी रुचि का मुख्य केन्द्र वे पात्र हैं जिनके कारण ये घटनाएं घटित हो रही हैं। 'रंगशाला' की कथा अत्यन्त अल्प पर मार्मिक है। संक्षेप में यह सरोज को रंगशाला में आने वाले उन पात्रों की द्वन्द्वात्मक गाथा है जो सभी सरोज को पा लेने के लिए लालायित हैं। परन्तु श्री शर्मा के पात्रों का द्वन्द्व अन्तर्द्वन्द्व नहीं; जहाँ कुण्ठा हो, कुढ़न हो, ईर्ष्या हो या फिर स्वयं को तिल-तिल विश्लेषित कर जीवन को विभीषिका रूप में प्रकट करने की चाहना है। इन पात्रों का द्वन्द्व बहिर्मुखी

घोर स्पष्ट है। स्वामी ज्ञानानन्द की वादी माधु समाज के प्रतीक हैं, जिन्होंने मार्ग स्वतंत्रता, हिन्दू कोडविले आदि नवीनताओं में चिह्न हैं। ठाकुर राजबहादुर हर दण गिरगिट को भाति रंग बदलने वाले राजनीतिज्ञ के प्रतिनिधि हैं जिनका कार्य मुग़ और मुन्दरी का सेवन करना है। ब्रह्मचारी भानन्दप्रकाश इन्हें कलियुगी कर्ण के नाम से स्मरण करते हैं। मेठ गूदभनजी की दृष्टि में हर भद्र की दवा रूपी है। वे सभी स्वामी ज्ञानानन्द जी को एक ही लक्ष्य दकर मनुष्य बन देने हैं, सभी धूर्त सकटाप्रसाद को अपना पंख खरीदना चाहते हैं। एक वकील माहब हैं जो पक्का बप की धातु में ब्रिवाह कर प्रेमचन्द के वकील तोताराम का स्मरण कराते हैं, पर एक अन्तर के साथ, तोताराम जिसने सरल है, मैं उनका ही पाप। उपवास के सबसे गहरा पात्र हैं सभी सकटाप्रसाद जो कृतीतिमता में अपने को चाणक्य का ही प्रगतिवादी मतार मानते हैं और वकील माहब को सर्व मान देने का मोक्षना बनाते रहते हैं। इनकी गठना पर टिप्पणी देने हुए उपवासकार ने लिखा है—“इस समय जाना कि मन्त्रिण की दगाए पृथक्-पृथक् थी। वकील माहब मोह रहे थे कि उन्होंने एक धाह्य पटा लिया और सभी जी समझ रहे थे कि उन्होंने ही अपना म वकील माहब का घर द्वार मर खरीद लिया। वकील माहब को अपनी मूर्ख-बुद्ध और दुनियादारी के मान पर इस समय सब का और स्वामी ज्ञानानन्द की सकुचित बुद्धि और सभी जी की गुणगान्ति पर उनके मन में भानन्द को लहर उठ रही थी।”

उपवासकार ने समस्त घटनाओं का सवय समाज गुफार के पुनीत लक्ष्य को सामने रखकर किया है। इसके लिए उन्होंने वर्णनात्मक शिल्प का आश्रय लेकर पात्रों और घटनाओं में सघन प्रस्तुत करत हुए, पात्रों के चरित्रिक पतन, उपाय और विकास-क्रम को निरूपित किया है। स्वामी ज्ञानानन्द एक भार विश्व से परे निर्लिप्त दिनाए गए हैं दूसरी धार उन्हें मान श्रितिया की भूत है। जिस से लौटने पर मध्य स्वागत पाकर वे गद्गद् हो गए और ब्रह्मचारी भानन्द प्रकाश के सरोज के पास चले जाने तथा डाठ सकटा प्रसाद द्वारा बेला के अपहरण पर दुखी हुए। सभी के इस आचरण की भर्त्सना प्रायः सभी पात्रों ने की। पर ठाकुर राजबहादुर जैसे पात्र भी हैं जो इस घटना में रस लेते हैं और रस को बाट कर अपना भाग चाहते हैं। ठाकुर सभी होठ, जो मुख्य रूप से बेला को लेकर चलती है उपवास आचरण का मुग़ के द है। परन्तु इस परिप्रेक्ष्य में समस्त क्या पढ़कर मही स्पष्ट होता है कि उपवासकार को क्या कहना इतना स्पष्ट नहीं जितना चरित्र वैशिष्ट्य का उद्घाटन करना। उसकी बेला का भूल उद्देश्य चरित्र चित्रण है जो वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा अभिव्यक्त हुआ है। सभी सकटाप्रसाद के विषय में विभिन्न पात्र ये मत रखते हैं—

“उसने मेरे जीवन की शान्ति भग कर दी। यह सकटाप्रसाद का बच्चा बहुत बड़ा धूर्त निकला। (स्वामी ज्ञानानन्द)

“सभी जी का चरित्र बहुत ठोस है और प्रगतिशील भी। स्वार्थ सभी जी की नस नस के अंदर भरा हुआ है। उनका कोई भी कार्य जीवन में ऐसा नहीं होता, जिसमें

स्वार्थ न हो। यों स्वार्थ मानव मात्र का स्वभाव है, परन्तु जब यह मनुष्य को ग्रन्था बना देता है, तब मनुष्य मनुष्य नहीं रहता।” (ब्रह्मचारी आनन्द प्रकाश)

“मंत्री जी ! आदमी चाहे धूर्त ही सही परन्तु बुद्धि के दैत्य है।” (सरोज)

“बस भर पाए मंत्री संकटाप्रसाद से। ऐसा जहरीला सर्प निकला ब्रह्मचारी जी कि बस क्या कहूँ ? मुझे तो उसने ऐसा डंक मारा है कि जीवन भर याद रखूँगा।”<sup>२</sup>  
(ठाकुर राजबहादुर)

पर चूँकि श्री यज्ञदत्त शर्मा समाज सुधार में विश्वास रखते हैं अतएव उन्होंने उपन्यास के अन्त में इस पात्र का कायाकल्प प्रस्तुत कर दिया है। लगभग सभी पात्र मंत्री के वाक्-चातुर्य, व्यवहार कुशलता के कायल हैं। जब नाटक होता है और सेठ गूंदडमल तथा आचार्य किशनचन्द अपने काले कारनामों का चिट्ठा खुलते देख बौखला कर नाटक का अभिनय बन्द करा देते हैं, तब मंत्री राजघाट पर अभिनय करा कर सब की सहानुभूति का अद्भुत प्रभाव ग्रहण कर लेता है।

‘रंगशाला’ में श्री शर्मा ने राजनीति के नाम अपना अपना घर भर विलासिता की रंगशाला में प्रवेश करने वाले अधुनात्म राजनीतिज्ञों तथा उनके तलवे सहला कर रातों-रात व्थाति प्राप्त कर लेने वाले नेताओं का भण्डाफोड़ करने तथा उनकी कथनी-करनी के अन्तर को स्पष्ट करने का भरसक प्रयत्न किया है। ऐसा करने में यत्न-तब उनकी लेखनी तथा शिल्प की सीमाओं का उल्लंघन भी कर गई है—जैसे सरोज ज्ञानानन्द विवाद का आरम्भिक रूप पाठक के मन में जो जिज्ञासा उत्पन्न करता है, वह बिना किसी तर्क के या घटना के शान्त हो जाता है। उपन्यासकार का ध्यान धर्म और सुधार के नाम पर स्वामी ज्ञानानन्द की चरित्र भीमांसा करना भी रहा है। हिन्दू कोड़ विरोध संबंधी विचारणा का प्रचार सन् ५०-५४ के बीच जिस तीव्र गति के साथ हुआ था, उपन्यास में वह पूर्ण रूप से नहीं उभर पाया। इसमें तो लेखक कहीं स्वयं, कहीं दूसरे पात्रों द्वारा विभिन्न पात्रों के शील, स्वभाव, व्यवहार और विचारों की आलोचना करते हुए चरित्र के विकास और चारित्रिक समस्याओं के महत्त्व पर खुलकर प्रकाश डालता गया है।

‘रंगशाला’ में लेखक ने एक उल्लेखनीय और यथार्थपरक पात्र की सृष्टि संकटाप्रसाद के रूप में की है जो जीवन की हर भटकन से कुछ पाता है, हर सम्पर्क में आने वाले व्यक्ति और समाज को उल्लू बनाने की कला में सिद्धि प्राप्त करता है और यह वह एक अदम्य आत्मविश्वास के साथ करता है। उसने जीवन जिया है। शान के साथ, गर्व के साथ दिल्ली के प्रतिष्ठित समाज में उसने जो स्थान बनाया, वह अपना शिक्षक स्वयं है, बनकर बनाया। वस्तुस्थिति यही है कि आज की विषम सामाजिक परिस्थितियों में ऐसे अवसरवादी, स्वार्थी व्यक्ति ही पनप रहे हैं। इस दृष्टि से यह तथ्यपरक, यथार्थोन्मुखी मध्यवर्गीय बौद्धिक वर्ग के उस वर्ग का प्रतिनिधि है जो जीवन की विषम राह में अपना मार्ग स्वयं बनाना जानता है। संकटाप्रसाद मानव भी है, दानव भी। सरोज और बेला की पुत्री की संज्ञा देने वाला यह दुष्ट उनके लिए मन के एक कोने में कोसल स्थान भी



गमता है, परन्तु प्रतिबोद्धिकता और उल्लस के गिरावर पर चढ़ने की मानसा के कारण प्रेम प्रस्ताव रखने का सुयोग कम हो पाता है। श्री मार्ग के उपवासों में इह लौकिक प्रेम प्रस्तावों की वह भूमि नहीं है जिस पर अथ उपन्यासकारों के नामक नायिका नट बन नाचने हैं। अपने उपवास-साहिब में उन्होंने आदर्शवाद के आग्रह को नहीं रखा है।

द्वन्द्व—१६५५

‘द्वन्द्व’ एक चरित्र प्रधान उपन्यास है। वर्णनात्मक शिल्प-विधि का अधिपति उपवास-साहित्य कथा प्रधान या वार्ताकारण एवं विचार प्रधान रूप में प्रस्तुत हुआ है। ‘द्वन्द्व’ इस दृष्टि से एक अथवाद है वह दीवान रामदयाल के द्वन्द्व की वर्णनात्मक गाथा है। उपन्यास का प्रत्येक पृष्ठ रामदयाल के चरित्र पर प्रकाश डाल रहा है। उपवास का प्रारम्भ वर्णनात्मक विधि द्वारा हुआ है और प्रथम पृष्ठ पर ही रामदयाल का चरित्र अंकित कर दिया है। उदाहरणस्वरूप कुछ पंक्तियाँ उद्धृत की जाती हैं। मेरठ-मुस्लिम लाइन का ठाठ हिंदुस्थान के सब जिलों की पुलिस लाइनों से निराला है। यहाँ के अफसर भी शहीदीन हैं और मिठाही नो। अफसरों और मिठाहियों में आपसी मेल मधुबन भी कमाल की है। क्या मजान जो महा का कोई अफसर अपने किसी भावद्वेष मिठाही को धाक धा जाने दे या कोई मिठाही अपने अफसर की हुकूम मरुली करे

“मिठाही भी एक से एक जीदार और रंगीला है, लेकिन रामदयाल जरा अफसरों के ज्यादा मिर चडा है ज्यादा मुह नगा है। आजकल किसी खास कारगुजारी के लिए उन्हें लाइन मुफ्त कर दिया गया है, लेकिन एम० पी० से लेकर अपने ऊपर के दीवान तक, जमे पाराना मंडर से दमन हैं।”

रामदयाल का चरित्र ही उपन्यास का प्राणनव है। सारी कथा उसके चारों ओर चक्कर काटती रहती है। यह उपवास दो भागों में लिखा गया है। दोनों भागों के शिल्प में अंतर है। उपवास के प्रथम भाग में कथाकार ही कथा सूत्र पकड़ कर पात्र संचालन करता है। दूसरे भाग में उसने पात्रों के व्यक्तित्व को स्वतंत्रतापूर्वक उनके द्वाग उभरने की पूर्ण छूट दे दी है। प्रथम भाग में उपवासकार द्वारा रामदयाल के चरित्र पर प्रकाश डाला गया है, इस मत की पुष्टि के कुछ उदाहरण दिए जाते हैं—

“अब वह पुलिस-शौकी पर तैनात था और शहर के खास खोरासी पर उसकी ड्यूटी रहती थी, तो वह एक रईम आदमी था, बीड़ी नहीं, वह सिग्रेट पीता था, एक पैस का नहीं, दो पैस का पान खाता था, हर ताये वाता उसे भलाय करके निकलता, हर गुण्डा उसके नाम से घरोरता था, उसमें पाराना रखने के फिदाक में रहता था। रामदयाल अपने को मेरठ का वाइसाह समझता है। उसकी नाबुद्धी से यहा बमना, उनकी पान के बिनाक है।”

“रामदयाल ने आज तक किसी का नसरा बरदाश्त करना नहीं सीखा।”

१ ‘द्वन्द्व’—पृष्ठ १

२ वही—पृष्ठ ७

३ वही—पृष्ठ १०

“रामदयाल भी अपने पास आने वालों की इच्छा को खूब समझता है। किसी का जरा सा काम कर देने से पहले उसके बदले में अपने दस काम निकाल लेने की कला में वह माहिर होता जा रहा है।”<sup>४</sup>

“रामदयाल की खूबी यही है कि उसके भगड़े उससे आगे बढ़ने नहीं पाते। फिर मिल वांटकर खाने का वह शुरू से हमी रहा है। खुदगर्जी को इस मामले में वह जरा भी पास तक फटकने नहीं देता। पैसे को हाथ का मूल समझता है।”<sup>५</sup>

वर्णन की कला में यज्ञदत्त अतुलनीय हैं। रामदयाल के दीवान बनते ही वे केवल रामदयाल के बड़ गए रूतवे और शक्ति का संकेत मात्र नहीं देते, अपितु दीवानगी की से शक्ति का संक्षिप्त वर्णन कर देते हैं—

“दीवान एक अफसर का ओहदा है, जिस पर ब्रैठे का हुक्म पाकर रामदयाल का दिल न जाने आसमान में कहां से कहां पहुंच गया।”

“दीवान रोजनामचे का मालिक होता है। उसके हाथों में खुदा की कलम होती है। उसके लिखे को खुदा के फरिश्ते ही बदल सकते हैं। दुनिया की अदालतों के लिए वह खुदा का फरमान माना जाता है।”<sup>६</sup>

इस प्रसंग में प्रेमचन्द अवश्य ही एक छोटा-मोटा भाषण दे डालते, किन्तु यज्ञदत्त के हाथों में पड़कर यह प्रसंग अपने संक्षिप्त वर्णन और टिप्पणी के कारण अधिक खिल उठा है, इसे पढ़कर ऊब उत्पन्न नहीं होती, उपन्यासकार इतना भर लिखकर पुनः मुख्य पात्र की जीवनी लिखने में जुट गया है, इस दृष्टि से शर्मा की औपन्यासिक कला प्रेमचन्द कहीं आगे बढ़ गई है।

‘दबदबा’ में लेखक ने रामदयाल के चरित्र के साथ-साथ उसके व्यक्तित्व पर पर्याप्त प्रकाश डाला। उसमें चरित्रगत दुर्बलताएं विद्यमान हैं, किन्तु व्यक्तित्व उसका निखरा हुआ है। उसके दबदबे के कारण मेरठ में उसके बिना हिलाए पत्ता भी नहीं हिलता। उसके एक संकेत पर सेठ दामोदर प्रसाद सरीखे सम्पन्न व्यक्ति कद कर लिए जाते हैं और बिना रिश्वत लिए बन्धन में पड़े गरीब मुक्त कर दिये जाते हैं। दारोगा करीम बेग का तवादला उसके कारण होता है। एस० पी० और कलक्टर के घर में उसकी पहुंच और धाक है। एस० पी० हामिदअली-रामदयाल संघर्ष में पराजय हामिदअली की ही होती है। एक बार वह रामदयाल से समझौता भी कर लेता है, किन्तु कलक्टर से उसकी झूठी शिकायत कर समझौता तोड़ने का दण्ड भी पाता है। वह बदनाम कर दिया जाता है और उसका तवादला हो जाता है।

उपन्यासकार के अतिरिक्त दूसरे पात्र भी रामदयाल के चरित्र पर प्रकाश डालते हैं। एक स्थल पर रामधारी से वार्ता करता हुआ करीमखाने कहता है—“रामदयाल और तेरे यहां आएगा। तेरा दिमाग तो खराब नहीं हो गया है। तेरे हुस्न का जादू राम-

४. दबदबा—पृष्ठ ११

५. वही—पृष्ठ १३

६. वही—पृष्ठ ४४

दयाल पर नहीं चल सकता। वह जितना रहमदिल इंसान है उतना ही मगदिल भी है। तूने उसे गलत समझा है। किसी भी आदमी को वह एक बार ही परन कर देना है, दो बार नहीं।” अनेक स्थानों पर रामदयाल अपने विषय में स्वयं अपने चरित्र का उद्घाटन करता है। दामोदर से बातें करता हुआ वह कहता है—“अपनी बेइश्वरी के सामने मैं पागल हो जाता हूँ दामोदर प्रसाद। फिर सोचने-समझने के लिए कोई बात नहीं रहनी मेरे पास। मैं दो टूक बात करने वाला आदमी हूँ।” “अपने से बिद बाधने वाले को मिट्टी में मिलाने का इरादा लेकर मैं ज़िंदगी में आज तक चला हूँ।”

रामदयाल के इस वक्तव्य की पुष्टि हमारे पात्रों द्वारा हुई है—“वह जानते थे कि दीवान रामदयाल किसी बात का एक बार इरादा करने के पश्चात् उसे बदलना नहीं चाहते। अपने इरादे से एक इंच भी इधर-उधर होता उसने उन्हें कभी ज़िन्दगी में नहीं देखा।” ये कर्मीय वा के विचार हैं। रामदयाल के व्यक्तित्व पर प्रकाश डालने हुए उपन्यास के अन्त में लेखक लिखता है—“घेरदिल इंसान था वह। असली मद था और अपने बायदे को पूरा करने में अपने को मिटा देने वाला था। इंसान की बद्र करने वाला ही उसकी बद्र कर सकता है।”

चरित्र चित्रण के व्यापक वृत्त के अतिरिक्त उपन्यास में सामयिक अवस्था का विवरण भी प्रस्तुत हुआ है। पुलिस जीवन में व्याप्त अवगुणों से तो यह उपन्यास भरा पड़ा है। पुलिस कमचारियों का प्रतिदिन शराब पीना, रिश्वत के नये-नये ढंग ढूँढना, बेइयाशों द्वारा प्रतिदिन जमान मनाना अग्रेजी शासन में चली आ रही व्याधियाँ जिनका विस्तृत वर्णन किया गया है। सन् ४२ की जनशान्ति का व्यापक चित्र भी पाठक देख ही लेता है और सन् ४७ के नवोदित सत्कारों से भी भरी भाति परिचित हो जाता है। रामप्यारी का रामेश्वरी बनना नव जागरण का प्रतीक है।

‘दबदबा’ के प्रथम भाग के कथानक, चरित्र-चित्रण और वातावरण में पर्याप्त प्रवाह है। इसका कारण उपन्यासकार का क्या एक पात्रों पर पूर्ण अधिकार है। दूसरे भाग में उपन्यासकार ने एक नवीन शिल्प प्रयोग किया है। उसने प्रथम भाग के सब पात्रों का साक्षात्कार किया है, उनसे बातें की हैं और उन्हें अपने विषय में स्वयं ही सब कुछ कहने की छूट दी है। एक आलोचक ने इसे शिल्पगत दोष कहा है। वे लिखते हैं—“उपन्यास में जो दोष है वह है इसका कथा-शिल्प। क्या शिल्प का अभिप्राय क्या से नहीं है। क्या तो उपन्यास की अत्यन्त सुगठित और क्रमिक है पर कथा की मोत्रना उपन्यासकार को स्वयं उपन्यास का पात्र बन बैठने को इच्छा के कारण अत्यन्त विश्रुल हो उठी है।” प्रस्तुत प्रबंधकार के मतानुसार रामदयाल के रिटायर होने पर मूल कथा ही

७ दबदबा—पृष्ठ १३

८ वही—पृष्ठ २७

९ वही—पृष्ठ २७७

१० वही—पृष्ठ ३६७

११ वही—पृष्ठ ३६६

१२ डॉ० त्रिभुवनसिंह हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद—पृष्ठ ४२

समाप्त हो गई है, केवल अन्य पात्रों का विवरण देने के लिए कथा आगे बढ़ाई गई है जिसमें प्रवाह की गति अति मन्द पड़ जाती है। पात्र प्रत्येक परिच्छेद में सामने आ-आकर अपनी-अपनी उक्तियां कहते हैं, उनके पास विचार तो है, कथा नहीं है। जीवन अनुभूतियों के विवरण तो है, जीवन रस की पूजा नहीं, उसका स्रोत तो रामदयाल के वृद्ध होते ही शुष्क हो जाता है। कहीं उपन्यासकार रामदयाल के साथ साथ अलीगढ़ पहुंचकर कासिम मिर्जा की कथनी सुनता है, कहीं रेल के डिब्बे में नेता पंडित रामखिलावन से भेंट कर दावतों के वर्णन सुनता है। उपन्यासकार का अत्यधिक पात्रों के बीच रहना पाठक के मन में ऊब उत्पन्न कर देता है। पर सब मिलाकर एक प्रभाव, चरित्रगत प्रभाव की जो अमिट रेखा यजदत्त शर्मा अपने उपन्यासों में खींच गये हैं, वह बहिरन्तरमुखी उपन्यास की एक उपलब्धि मानी जाएगी।



## चौथा अध्याय

### विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास

श्री इनाचूट्र जोशी रचित 'सज्जा' से लेकर श्रीमती उषा देवी रचित 'नष्ट नीड' तक हिंदी उपन्यास में जो विश्लेषणात्मक शिल्प विधि की रचनाएँ उपलब्ध हुई हैं, उनका विवेचन इस अध्याय में किया जाएगा। आधुनिक हिंदी के विश्लेषणात्मक उपन्यास का विवेचन करने से पूर्व यह आवश्यक प्रतीत होता है कि इस शिल्प की मूलाधार प्रवृत्ति मनोविज्ञान का अध्ययन प्रमुख किया जाए और वर्णनात्मक शिल्प-विधि से इसका अन्तर स्पष्ट किया जाए। वर्णनात्मक शिल्प विधि की रचनाओं में कथा निबंधन (Plot Treatment) तथा चरित्र अंकन की ओर विशेष ध्यान दिया जाता है। इसके साथ-साथ समाज चित्रण, युग चेतना, और राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक, नैतिक समस्याओं को साकार अभिव्यक्ति मिलती है। पात्र-प्राचुर्य तथा वैविध्य भी बढ़ा हुआ उपलब्ध होता है, जबकि विश्लेषणात्मक शिल्प विधि की रचनाओं में कथा तत्त्व का महत्त्व तो घट ही गया, पात्रों की संख्या भी कम हो गई और उनकी अतिसूक्ष्म विषयक आनुभाषिक, व्यञ्जनाओं को कुशलतापूर्वक विश्लेषित किया गया। समाज का व्यापक वर्णन इन उपन्यासों में कम हुआ है, इसका स्थान व्यक्तिवादी जीवन दर्शन ने ग्रहण किया है। वैयक्तिक पात्रों की वैयक्तिक समस्याओं का सूक्ष्म चित्रण ही विश्लेषणात्मक शिल्पी की अभिष्ट है।

उपन्यास शिल्प के इस अन्तर के सवध में एक आलोचक लिखते हैं—“विभिन्न कारणों से आधुनिक उपन्यास ने वस्तु-तत्त्व के महत्त्व को गौण कर दिया है। एक ओर यह प्राकृतिकता की ओर प्रसर होता है और कथानक के विस्तार को अनुभव के प्रतिकूल समझता है, ना दूसरी ओर चरित्र अथवा स्वभाव पर बल देकर और व्यक्तित्व तथा वैयक्तिक विशेषताओं पर विशेष रस कर उसमें वस्तु रचना के कष्टदायी व्यापार को दूर कर दिया है।” नया उपन्यासकार हमें कथा नहीं बताता, वह तो चरित्रों की मानसिकता में प्रवेश करके उसकी गतिविधि दिखाता है। उपन्यासकार नहीं, पात्र हमारे सदेह को

1 'The modern novel for Various reasons minimizes the importance of the plot. On one hand it follows the naturalistic lead and considers the elaborations of plot false experience on the other hand with its emphasis upon character or whimsy, and its emphasis upon charm and mannerism it avoids the painful business of plot construction

Carl H Grabo "The technique of Novel" p 29 30

निवारण करते हैं। कथाकार नहीं, जीवन स्थिति एवं घटक ही स्वतः बोलने लगते हैं।

वर्णनात्मक शिल्प-विधि के प्रायः सभी उपन्यासकारों का ध्यान समाज के बहिर्मुख रूप पर केन्द्रित रहा है। इस दृष्टि से वह समाज और व्यक्ति के बहिर्जीवन और बहिर्-लौलाओं को देखने, परखने और उनकी व्याख्या करने में ही अपनी सारी शक्ति लगा देता है। समाज सुधार की प्रगति उसकी दृष्टि का केन्द्रबिन्दु होती है। विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के कथाकार की दृष्टि समाज की अपेक्षा व्यक्ति पर केन्द्रित होती है, फलस्वरूप वह उसके अन्तर्जीवन की गतिविधि के विश्लेषण में जुट जाता है। उसमें विशुद्ध आत्मनिष्ठता (Pure Subjectivity) प्रवेश कर लेती है। आत्मनिष्ठ पात्र अन्तर्प्रयाण (Inward journey) की दिशा में अग्रसर होकर व्यक्ति के अन्तर्मन की पूरी गवेषणा कर डालते हैं। उपन्यास शिल्प में वर्तमान इस अन्तर के विषय में एक दूसरे आलोचक लिखते हैं—“जेम्स ज्वाइस और बर्जियां बुल्फ जैसे उपन्यासकारों में एक विशेष क्षण की हलचल को विशेष महत्त्व दिया गया है। इस हलचल की पुनर्विजय, या चेतना प्रवाह की गति का दृढ़ सूत्र अपने स्रष्टा के साथ रहना इन प्रभाववादी परम्परा के उपन्यासकारों की विशेषता है। नई यथार्थवादी—अन्तर्प्रयाण शिल्प-विधि का यह उच्चतम सोपान चिह्न है।” विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का लेखक अपने अन्तर्प्रयाण की इस यात्रा में वैयक्तिक जीवन के क्षण-क्षण के भावोत्थान-पतन तथा विचारणा का आलेखन मात्र करता है, अतः विद्वान् आलोचक का अन्तर्प्रयाण-शिल्प-विधि से तात्पर्य अवश्य ही विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का पर्यायवाचक माना जा सकता है।

मनोविज्ञान मन की क्रियाओं का विज्ञान माना गया है। मन की क्रियाएं अपरिमित हैं अतः मनोविज्ञान द्वारा उपन्यास की विषयवस्तु जुटाने की कोई कमी नहीं है। प्रेम, घृणा, क्रोध, ईर्ष्या, स्वार्थ आदि मनोभावों के घात-प्रतिघात के आधार पर स्थूल वर्णन द्वारा किसी भी उपन्यास को मनोवैज्ञानिक पुट दिया जा सकता है, यह मत आधुनिक मनोवैज्ञानिकों द्वारा स्वीकृत नहीं रहा है। अब मनोविज्ञान ने अन्य विज्ञानों की भांति उन्नति कर ली है, अतः मन की अवस्थाओं की बात नये कोण से कही जा रही है। इसे चेतन, अचेतन और अर्धचेतन तीन भागों में विभाजित किया जा चुका है। आधुनिक मनोवैज्ञानिकों के विभिन्न सम्प्रदाय बन चुके हैं। स्वप्न, दिवा स्वप्न और संस्मरणों को अधिक महत्त्व दिया जाने लगा है। अतः वैज्ञानिक अध्ययन से पुष्ट मनोविज्ञान ही विश्लेषणात्मक विधि के उपन्यासों का आधार स्तम्भ बना है; साधारण मनोविज्ञान तो प्रेमचन्द, प्रसाद आदि कथाकारों के वर्णनात्मक उपन्यासों में भी उपलब्ध हो जाता है।

2. Sensation at a particular moment-becomes most important thing for novelists like James Joyce and Virginia Woolf. The victory of this Sensation or stream of consciousness remains with the author of this impressionistic school of novelists. This may be called the hall mark of the new realistic technique—turning inward.

Sinsir Chattopadhiaya : The Technique of the modern English Novel P. 79

फ्रायड, युंग आदि मनावैज्ञानिकों द्वारा प्रतिष्ठित अवचेतन की क्रियाओं का विवरण वैज्ञानिक उपयोगकारा ने किया है।

मनावैज्ञानिकों ने मन के विषय में ज्ञान प्राप्त करने की तीन विधियाँ मानी हैं—

- १ अन्तःप्रेक्षण विधि (Introspection)
- २ बाह्य निरीक्षण विधि (Observation)
- ३ प्रयोग विधि (Experimental method)

विश्लेषणात्मक उपयोग में अन्तःप्रेक्षण-विधि का ही सबसे अधिक महत्व दिया गया है। इसमें पात्र अपना विश्लेषण स्वयं करता है। यह विधि अधिक वैज्ञानिक भी है, क्योंकि मन में जो बात किसी विशेष समय में होती है उसका तत्पश्चात् ज्ञान अपने से भर्तिरहित किसी अन्य व्यक्ति को नहीं हो सकता, दूसरे के मन की छाया का तो केवल अनुमान किया जा सकता है।

अन्तःप्रेक्षण-विधि का विवर्धन रूप फ्रायड द्वारा प्रतिष्ठित मनोविश्लेषणात्मक विधि में प्रकट हुआ। फ्रायड ने मनोविश्लेषणात्मक विधि की समझने के लिए चार चरणों का प्रयोग किया है—

- १ अवचेतन मस्तिष्क (Unconscious mind)
- २ लिबिडो (Libido)
- ३ दमन (Repression)
- ४ इडिप्स-ग्रन्थि

फ्रायड ने मन की तीन स्थितियाँ मानी हैं। चेतन, अवचेतन और अर्धचेतन। अवचेतन की कल्पना फ्रायड की बड़ी भारी देन है। फ्रायड के मतानुसार अवचेतन मन की शक्ति असौम्य और विस्फोटक है। मानव मस्तिष्क का तीन चौथाई भाग इसी अवचेतन की शक्ति में बद्ध रहता है। यही उसके चेतन स्वरूप को परिचालित करती है।

चेतन और अवचेतन के मध्य में अर्धचेतन मन माना गया है। यह अवचेतन की शक्ति विलकुल अज्ञात नहीं होता। अर्धचेतन के माग से ही अवचेतन की शक्ति अनुभूतियाँ चेतन मन तक आती हैं। फ्रायड ने चेतन और अवचेतन के मध्य एक प्रहरी (Censor) की कल्पना कर डाली है, यह प्रहरी अवाछनीय विचारों का भाग बन्द रखता है। दमन (Repression) की क्रिया के माध्यम से निरोध (Suppression) की क्रिया भी महत्वपूर्ण है। ज्ञान रूप में की गई रोकथाम को उसने निरोध (Suppression) का नाम दिया है।

दमन काम वासना फ्रायडियन मनोविज्ञान में विशिष्ट स्थान रखती है। इसे ही उसने 'लिबिडो' नाम से पुकारा है। यह बड़ी शक्तिशाली है और बाहरी जीवन में अपनी अभिव्यक्ति चाहती है। इसी के द्वारा स्वर्णि (Self Libido) तथा परात्मक रति (Objective Libido) पैदा होती है। इडिप्स ग्रन्थि की कल्पना फ्रायड की मौलिक देन है। इसके अनुसार मनुष्य में कामग्रन्थि का जन्म शिशु अवस्था से ही हो जाता है। यही ग्रन्थि चेतन मन को नियंत्रित करती है।

फ्रायड ने अहं भाव के भी दो रूप बताए हैं—अहं (Ego) और सुपर अहं (Super Ego)। इनमें से अहं (Ego) को व्यक्तित्व का चेतन अंश बतलाया है और सुपर अहं (Super Ego) को अन्ध और प्राणघातक कहा है। इसके कारण व्यक्ति के चेतन व्यवहार में विकृति उत्पन्न हो जाती है। मानव मन की विचित्रताओं के लिए कुछ पारिभाषिक शब्द दिए गए हैं। इनमें आरोपण (Projection), तादात्म्यीकरण, (Identification), स्थानान्तरीकरण (Transference) और वद्धत्व (Fixation) व उदात्तीकरण (Sublimation) अधिक प्रसिद्ध हुए हैं। आरोपण की प्रक्रिया तो मानव मात्र में विद्यमान है। मनुष्य अपने दोषों को छिपाता और दूसरों के गले मढ़ता आया है, यही मनोवृत्ति आरोपण कहलाती है। तादात्म्यीकरण की प्रक्रिया में मानव दूसरों के दोष अपने ऊपर ले लिया करता है। स्थानान्तरीकरण में मनुष्य एक व्यक्ति से संबंधित ईर्ष्या, घृणा या प्रेम को दूसरे पर लाद दिया करता है। वद्धत्व की अवस्था में व्यक्ति एक स्थिति विशेष से चिपक कर रह जाना चाहता है। दमित वासनाओं से छुटकारा पाने के लिए जो क्रिया प्रयुक्त होती है, वह तादात्म्यीकरण कहलाती है।

आधुनिक विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास साहित्य में स्वप्नों तथा दिवा-स्वप्नों की चर्चा भी चल पड़ी है। सबसे पहले फ्रायड ने ही यह सिद्ध किया था कि कोई भी स्वप्न व्यर्थ नहीं होता, अपितु चेतनावस्था की संचित अनुभूतियों का निद्रा अवस्था में अप्रत्याभिज्ञान ही होता है। स्वप्न का उद्गम अवचेतन मन है किन्तु उनका वस्तु-विधान चेतनावस्था की जीवनानुभूतियाँ ही हैं। स्वप्न पर सबसे अधिक कार्य फ्रायड के शिष्य स्टेकल (William Stekal) ने किया। फ्रायड के ही एक शिष्य एडलर ने वैयक्तिक मनोविज्ञान की स्थापना की, जिसमें हीनता की ग्रंथियों को प्रधानता दी उसने लिबिडो को काम मूलक मानने से इंकार कर दिया। युंग ने वैश्लेषिक मनोविज्ञान पर कार्य कर इसे दार्शनिक परिभाषा दी। उसने अचेतन के दो रूप बताए—वैयक्तिक अचेतन व समस्त अचेतन। उन्होंने मनुष्य को इस बात से परिचित कराया कि अवचेतन केवल व्यक्ति के जन्म काल की चीज नहीं है; वह युग-युग की मानवीय भावनाओं की थाती है। युंग ने वैयक्तिक अवचेतन की अपेक्षा समस्त अथवा सामूहिक अवचेतन को अधिक महत्वपूर्ण माना है। उसके मतानुसार अवचेतन की अन्ध शक्तियों के सन्तुलन के लिए आध्यात्मिक शक्ति को जाग्रत रखने की आवश्यकता है।

युंग का सबसे प्रसिद्ध सिद्धान्त मनोवैज्ञानिक आधार पर मनुष्य को दो कोटियों में विभाजित करने वाला सिद्धांत है। ये दो कोटियाँ हैं—

१. बहिर्मुखी मानव
२. अन्तर्मुखी मानव

युंग के मतानुसार बहिर्मुखी मनुष्य सदैव प्रसन्नवदन दीख पड़ता है, वह संसार के कामों में उत्साह एवं रुचिपूर्ण ढंग से योग देता है। अन्तर्मुखी व्यक्ति विचारशील और कल्पनात्मक वृत्ति वाला होता है। सामाजिकता की अपेक्षा उसमें वैयक्तिक प्रवृत्तियाँ अधिक होती हैं।

आधुनिक मनोविज्ञान के अन्तर्गत जर्मनी के गेस्टाल्ट सम्प्रदाय की जानकारी



भी आवश्यक है। इसके अनुसार किसी वस्तु का ज्ञान स्वतः ही प्राप्त नहीं हो जाता। वह दूसरी वस्तुओं की सापेक्षता में ही सम्भव है। इस मत के अनुसार ससार की हर चीज में सम्पूर्णता नामक भाव की अवस्थिति होती है। पूर्णता ही वास्तविकता है। खण्ड भ्रम है। गस्टाड्टवाद की विशेष देन है—प्रतिभ ज्ञान (Intuition), इसमें किसी रहस्यमयी शक्ति द्वारा अचानक ही कोई विचार भस्तिष्क में कौंध जाता है जो हमारी समस्याओं को हल होता है।

वाटसन ने मनोविज्ञान के क्षेत्र में एक नई दिशा देखी। १९१४ में उसकी पुस्तक (Behaviour) प्रकाशित हुई। उन्होंने उसमें बताया है कि मनोविज्ञान मानव के व्यक्तित्व में चलती रहने वाली प्रक्रिया नहीं है। वह मनुष्य के बाह्य आचरण, शारीरिक प्रक्रियाओं एवं अनुभूतियों पर मनन करने वाला शास्त्र है। आगे चलकर वाटसन ने अपनी पुस्तक में शिशु मनोविज्ञान संबंधी सिद्धांत भी दिए हैं। जिनमें भय, क्रोध और प्रेम वृत्ति को प्रभाव दिया है। अतः वाटसन का 'आचरणवाद' वातावरणवाद में परिणत हुआ।

मैकडुल ने मूलभूत मानसिक तत्त्वों (Instincts) को बताकर उनकी सहाय्य वारह स्थिर की। सहज प्रवृत्तियाँ परिवर्तित होकर भावगण हनचल (Sentiments) बन जाती हैं। यह मनुष्य जीवन के समस्त कार्यकलाप इन मनोभावों (राग, द्वेष, क्रोध आदि) के अनुसार चलते हैं।

मनोवैज्ञानिक रचनाओं में 'काम्प्लेक्स' (Complex) का विशेष स्थान है। कभी-कभी केन्द्रीय प्रेरकों के बुद्धान्तरित हो जाने से जो रागात्मक अनुभव, विचार और इच्छाएँ बनती हैं इन्हें ही, 'काम्प्लेक्स' (Complex) कहते हैं। साधारण लिविडो के हर स्थायीकरण के पीछे कोई न कोई 'काम्प्लेक्स' रहता है। फ्रायड, एडलर आदि मनोवैज्ञानिकों ने अधिकांश काम्प्लेक्सों का अचेतन माना है। इसमें अन्तर्निहित अचेतन इच्छाएँ हमारे चेतन नैतिक आदर्शों से टकराती हैं। इसके द्वारा हमारे दैनिक व्यवहार और चिन्तन में परिवर्तन होता रहता है।

'काम्प्लेक्स' दो प्रकार के होते हैं—स्वस्थ और अस्वस्थ। मनोवैज्ञानिक रचनाओं में अधिकतर अस्वस्थ 'काम्प्लेक्स' (Morbid) का ही अधिक विश्लेषण हुआ है। आत्म-अनुदना (Inferiority complex) से ग्रस्त व्यक्ति अपने भीतर हीनता की भावना की अनुभूति करता हुआ सामाजिक व्यवहार में सकीर्ण, कार्यसमता की वधुता दर्शाता है। इन प्रकार का प्राणी चिन्तन आदि ज्ञानात्मक व्यापारों में सलग्न रहकर प्रगति करता है। कभी-कभी यह भी देखा जाता है कि अपने अभावों, चिन्ताओं, समस्याओं तथा दोषों में उत्तम व्यक्ति अन्तर्निरीक्षण विधि द्वारा अपने प्रकृत सत्तात्मक (Perceptual) दृष्टिकोण को बदल डालता है, जिससे वह ससार भर को गलत समझता है। श्री इलाचन्द जोशी ने 'प्रेत और छाया' में एक ऐसे पात्र पारमनाथ के 'काम्प्लेक्स' का विश्लेषण एवं अन्वेषण प्रस्तुत किया है। कुछ काम्प्लेक्स व्यक्ति में असुख रूप में वर्तमान रहते हैं। ये व्यक्ति के व्यक्तित्व का निर्माण या ध्वंस करने रहते हैं। 'काम्प्लेक्स' सम्कार, वातावरण, चेतना के साथ-साथ परिवर्तित होकर व्यक्ति के दृष्टिकोण को भी परिवर्तित करते हैं। विश्लेषणात्मक शिल्प विधि के उपयोगों में इनका आधिक्य है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास में सबसे अधिक चर्चा असन्तुलित व्यवहार वाले अप्रकृत (Abnormal) चरित्रों की हुई है। असन्तुलित व्यवहार करने वाले पात्र आत्म रुचि को प्रश्रय देकर अपने परिवेश में आने वाले प्रत्येक व्यक्ति की रुचि एवं इच्छा की अवहेलना करने लगते हैं—जैसे जोशी के प्रसिद्ध उपन्यास 'संन्यासी' का नायक नन्द-किशोर, शान्ति, जयन्ती आदि पात्रों की सतत अवहेलना करने के कारण अप्रकृत (Abnormal) कहलाता है। ऐसे पात्र अपने भीतर सतत तनाव (Tension) अनुभूति करते हैं। उसकी नैतिक आकुलता (Moral anxiety) का उद्गम-स्थान (Super Ego) रहता है। अहं (Ego) में पाप या अपराध-भावना से ओतप्रोत रहती है। अप्रकृत पात्र मानसिक रोगों (Psychoneroses) के शिकार होते हैं। युंग के मतानुसार इनका प्रादुर्भाव व्यक्ति अचेतन (Personal unconscious) और उसमें शामिल हुए अनुभवों से होता है।

इस विधि के उपन्यासों में कुछ दर्शन प्रधान विश्लेषण की रचनाएं भी प्राप्य हैं जो जैनेन्द्र, अज्ञेय आदि लेखकों द्वारा रचित हैं। इनमें उपन्यासकार अपने विशिष्ट दृष्टि-कोण को प्रतिपादित करता है। हिन्दी के एक प्रसिद्ध विद्वान के अनुसार उपन्यास इसलिए स्थायी साहित्य नहीं है कि वह उपन्यास है बल्कि इसलिए कि उसके लेखक का एक अपना ज़वरदस्त मत है जिसकी सच्चाई के लिए उसे पूरा विश्वास है। वैयक्तिक स्वतन्त्रता का यह सर्वोत्तम रूप है। उपन्यासकार, उपन्यासकार है ही नहीं, यदि उसमें वैयक्तिक दृष्टि-कोण न हो।" इस दृष्टि से विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उपन्यासकार केवल सर्जक ही नहीं, विचारक भी है।

### इलाचन्द जोशी

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की योजना हिन्दी उपन्यास साहित्य की एक युगान्त-कारी घटना है। इलाचन्द जोशी इस विधि के अग्रदूत हैं। शिल्प की इस नवीनता के कारण ये अपने पूर्ववर्ती एवं समसामयिक वर्णनात्मक विधि के उपन्यासकारों से असम्पृक्त होकर नव शिल्प-विधि रचनाकारों की श्रेणी में आगे आ गए हैं। इनकी एक-दो रचनाएं वर्णनात्मक शिल्प-विधि में भले ही लिखी गई हों, किन्तु प्रमुख उपन्यास विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि में रचे गए हैं। इस मत की पुष्टियार्थ दो आलोचकों के विचार उद्धृत किए जाते हैं—“मध्यवर्गीय संस्कृति अपने ह्रासोन्मुख काल में अतिशय अन्तर्मुखी और वैयक्तिक हो जाती है। यह वर्ग अपनी संस्कृति और सम्यता के रोगों का निदान समाज की नाड़ी देखकर नहीं करता, बल्कि व्यक्ति-विशेष के अन्तर्मन के द्वारा एक्सरे अपना तुल्य पेश करता है। मनोवैज्ञानिक शब्दावली में इसे मनोविश्लेषणात्मक प्रणाली कहते हैं। जैनेन्द्र में यह प्रणाली बहुत कुछ अस्पष्ट और अनिर्दिष्ट है। इस पद्धति को औपन्यासिक चोला पहनाने का ऐतिहासिक श्रेय इलाचन्द जोशी को है। इस पद्धति के अनुसार व्यक्ति के सारे कष्ट, अप्रसन्नता, निराशा, मलिनता आदि किसी न किसी कुण्ड के कारण उत्पन्न

होत है। ये कुण्ठाएँ व्यक्ति के अचेतन मन में अव्यक्त रूप में छिपी रहती हैं। जब कोई 'यूरोटिक' चरित्र अपनी कुण्ठाओं का रहस्योद्घाटन कर लेता है तब वह रोग मुक्त हो जाता है। जोशी के उपन्यासों में किर्तिनिकेतन प्रयोग का प्रायः यही रूप दिखाई देता है।<sup>१</sup>

"हिन्दी उपन्यास में मनोविश्लेषण-प्रणाली के प्रथम प्रयोक्ता इलाचंद जोशी हैं। यद्यपि 'घृणामयी' नामक उनकी उपन्यास १९२९ ई० में ही निकला था किन्तु सन्ध्यासी (१९४१) के द्वारा ही इन्हें वास्तविक ग्यानि मित्रों और इनकी मनोविश्लेषणात्मक प्रवृत्ति उभर कर सामने आई।"

वर्णनात्मक शिल्प विधि का उपन्यासकार मानव जीवन का व्याख्याकार बनकर सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक ऐतिहासिक, भाषात्मक अथवा आर्थिक घटनाओं और परिस्थितियों का विवरण प्रस्तुत करता था। जोशी के मतानुसार वर्तमान युग की सबसे बड़ी आवश्यकता उपन्यासकार के लिए शिल्प के क्षेत्र में विश्लेषणात्मक विधि को अपनाने की है। वे लिखत हैं—'वर्तमान युग में अहंवाद और बुद्धिवाद का सघर्ष व्यक्तियों में भीषण रूप में चल रहा है, जिस प्रकार बाह्य जगत् में सामूहिक अहंवाद और बुद्धिवाद का अन्तर्राष्ट्रीय संघर्ष, इसलिए उपन्यासकार को अत्यन्त जटिल प्रकृत पात्रों का विश्लेषण अत्यन्त गहरे स्तर की मनोवैज्ञानिकता के आधार पर करना पड़ता है।'<sup>२</sup> जोशी केवल यह लिखकर ही मनुष्य नहीं हो गए, उन्होंने इसे रचनात्मक रूप में अपने उपन्यास साहित्य में अभिव्यक्ति भी दी। उन्होंने अपने उपन्यास साहित्य में मनोविकासप्रस्त, अहंसेवक, अग्नि बुद्धिवाद से पीड़ित पात्रों के समाधारण कार्यक्रमों, मानसिक प्रणियों की वैविध्यपूर्ण चेतना तथा आत्म सपुता (Inferiority Complex) की भावना से उत्पन्न प्रचण्ड विघटनियों का विश्लेषण प्रस्तुत किया है। जोशी ने आधुनिक मनोविज्ञान के नामों का गहन अध्ययन करके लिखा है—'फ्रायड, युंग और एडलर ने मनोविज्ञान से संबंधित कुछ ऐसे नए सिद्धांतों की खोज की जिन्होंने मनोविज्ञान के क्षेत्र में एक प्रचंड क्रांति की लहर उत्पन्न कर दी। इन नए सिद्धांतों में सबसे प्रमुख बान अवचेतन मन संबंधी खोजें हैं।'<sup>३</sup> जोशी मनोविश्लेषण की एक शिल्प विधि के रूप में अपनाने हैं और आत्मवैदित, अहंवादी, असामाजिक व्यक्तियों के अवचेतन का अन्वेषण प्रस्तुत करते हैं। इस अन्वेषण एवं विश्लेषण विधि में वे युग के विकट होते हुए भी आगे बढ़ गए हैं। इस तथ्य को स्वीकृत करते हुए वे कहते हैं—'युग के मत का भाष्य मैंने अपने ढंग से किया है। मेरे मत से यह सिद्धान्त आर्पाडित अवचेतन के सिद्धान्त से बहुत आगे बढ़ा हुआ है। पर मैं अपने निजी अनुभवों से एक-दूसरे ही सिद्धान्त पर पहुंचा हूँ। मेरे मन से मानवीय मन का विभाजन केवल दो या तीन खंडों में नहीं किया जा सकता। मनुष्य का मनोवीज

१ अचेतनसिंह आशीषना—उपन्यास विशेषांक 'अध्यवर्णीय वस्तु तत्त्व का विकास'—पृष्ठ १३१

२ शिव नारायण श्रीवास्तव हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ २६३

३ इलाचंद जोशी विश्लेषण—पृष्ठ ८९

४ वही—पृष्ठ १०३

केवल सचेत अर्द्धचेतन मन तथा अवचेतन मन तक ही सीमित नहीं है। वह असंख्य स्तरों में निभक्त है, जिनमें से अधिकांश स्तर साधारण चेतना की अवस्था में हमारी अनुभूति के लिए अज्ञात रहते हैं। '...अन्तस्तल में निहित कौन स्तर कब और क्यों उठकर तूफान मचा देगा, इसका कोई भी निश्चित नियम नहीं है। पर इतना संभव है कि यदि अन्त-जीवन का अध्ययन उचित रूप से करने का अभ्यास डाला जाए, और उसके विश्लेषण की समुचित विधि का ज्ञान हो जाए तो यह जाना जा सकता है कि किस विशेष मानसिक तूफान के अवसर पर किस विशेष कोटि के स्तर की कौन विशेष प्रवृत्तियाँ ऊपर हो उठी है। इस ज्ञान का फल यह देखा गया है कि वे व्यक्तिविनाशी ग्रथवा समाजघाती तूफानी प्रवृत्तियाँ हमारे मन की संतुलित अवस्था में कोई विकार या विभीषिका उत्पन्न नहीं कर सकती। साहित्य में मनोविश्लेषण का मैं यही महत्त्व मानता हूँ।' जोशी ने मनोविश्लेषण के महत्त्व को स्वीकार करके अपने उपन्यासों में दुर्बल चरित्र नायकों की योजना की। इसे उन्होंने अपने उपन्यासों की विशेषता रूप में स्वीकार किया है। इसका कारण एक और मनोवैज्ञानिक यथार्थता है, दूसरे आधुनिक परिस्थितियाँ जो व्यक्ति को वैयक्तिक और अन्तर्मुखी बनाती हैं। दुर्बल नायक का चरित्र-चित्रण कथाकार से सूक्ष्म विश्लेषण की अपेक्षा रखता है। इस संबंध में जोशी का कथन है—“दुर्बल नायक का चरित्र-चित्रण करने में बहुत बारीक कला की आवश्यकता होती है, पर तथा कथित 'सशक्त' और विक-जोटिक पात्र के चरित्र-चित्रण में साधारण कला द्वारा भी अच्छा वातावरण तैयार किया जा सकता है।”

जोशी के मतानुसार व्यक्ति के व्यक्तित्व की निर्मात्री शक्ति अन्तर्प्रकृति है जो एक घटकते हुए अग्निकुण्ड के समान है। इसमें असंख्य मूल प्रवृत्तियाँ वर्तमान रहती हैं। यह अन्तर्प्रकृति हमें 'लज्जा' के पात्र लज्जा और राजन में, 'संन्यासी' के नन्दकिशोर, जयन्ती और शांति में तथा 'प्रेत और छाया' के पारसनाथ, नन्दिनी, मंजरी में और 'पदों की रानी' की निरंजना में तूफान मचाती दृष्टिगत होती है। इन पात्रों की अन्तर्ललाएं समय-समय पर उछलती, उबलती, बुदबुदाती नजर आती हैं। इनके पात्र विवहोपरान्त जुड़ते हैं, मिलते नहीं, मानो वे टूटने के लिए जुड़ते हैं। किसी भी क्षण उनके कुंठित हो जाने का भय बना रहता है। जोशी के नारी पात्र त्याग, सेवा और आत्मदान को नारीत्व की थाती मनाने को तैयार नहीं हैं, वे पुरुष पात्रों के अहं से टकराते, जूझते दृष्टिशोचर होते हैं। उनके संबंध में जोशी लिखते हैं—“मैंने ऐसे नारी पात्रों को लिया है जिन्हें जीवन की घनघोर संघर्षमयी परिस्थितियों से होकर गुजरना पड़ा है और जिनकी अवचेतना में निहित विद्रोह के बीज रूपी अणुओं में उन संकटाकुल परिस्थितियों के पारस्परिक संघर्ष के कारण रासायनिक प्रतिक्रिया स्वरूप भयंकर विस्फोट में परिणित होने की संभावना रही है।” मेरे विचार में जोशी ने नारी पात्रों के अन्तर्मन में विद्रोह एवं विस्फोट को

५. इलाचन्द जोशी : विश्लेषण—पृष्ठ १०६

६. इलाचन्द जोशी : साहित्य चिंतन—पृष्ठ १०१

७. इलाचन्द जोशी : विश्लेषण—पृष्ठ १७१

इसलिए निहित किया है कि उनका मनन और विवेचन मूल्यवानापूर्वक प्रस्तुत किया जा सके। यह विवेचन अन्तमन की द्वन्द्वात्मक स्थिति पर निर्भर है, चेतन मन की भावनाएँ तो वषणात्मक विधि द्वारा व्याख्या पानी हैं, जोशी के नारी पात्र भी कम बहुवादी नहीं हैं। उनके अट्ट का मूल्यम विवेचन, यौन समस्या का गहन अन्वेष्टन और असाधारण व्यक्तित्व (Abnormal Personality) का विवेक्षण चित्रण जोशी के कला नैपुण्य का प्रमाण-पत्र है।

मेरा दृढ़ मत है कि जोशी के सभी उपन्यास विवेचन-आत्मक नहीं हैं। 'सुबह के भूले' का 'परिचय' निम्न-रूप में लिखा था—“सुबह के भूले इलाचन्द जोशी के औपन्यासिक कृतित्व का सत्यम भाषाण है। मनोविज्ञान और विवेचन के कलाकार ने इस कृति में वैयक्तिक विवेचन के साथ साथ सामाजिक जगत का वर्णन भी किया है।” अपने मत की पुष्टि यह हिन्दी के एक प्रसिद्ध आलोचक के विचार भी उद्धृत करता है—“सुबह के भूले इलाचन्द जोशी का सया उपन्यास है। जोशी के सब में कहा गया है कि उन्होंने उपासना में जीवन की मयार्थता का बिना किसी पावरण के प्रस्तुत करने की सदैव चेष्टा की है। मनावैज्ञानिकता उनकी सब में बड़ी विवेचना है और उन्नी के कारण हिन्दी के आधुनिक उपन्यासकारों में उनका प्रमुख स्थान है। पर 'सुबह के भूले' में उन्होंने एक बड़ी सफल कथा लिखी है।” नरल कथा से आलोचक का अभिप्राय मनावैज्ञानिक विधि से वचन रहकर व्यावहारिक वर्णनात्मक विधि से है। उनके मतानुसार इनके पात्र साधारण हैं उनका जीवन साधारण है और प्रेम तथा कामना की नाना प्रचंड अन्तर्लीलाओं से शून्य है। प्रस्तुत प्रचण्डार के मतानुसार 'सुबह के भूले' के अनिरिक्त 'जिप्सी' 'मुक्ति-पथ' और 'निर्वासित' में भी विवेचन-आत्मक शिल्प विधि को प्रथम नहीं मिला। 'लज्जा', 'सयासी', 'पदों की रानी' तथा 'प्रेम और छाया' में विवेचन-आत्मक विधि के कारण ही अन्तर्जीवन का अन्वेष्टन हुआ है। इन रचनाओं की घटनाएँ और पात्र विवेचन-आत्मक विधि द्वारा प्रस्तुत हुए हैं। इस विधि में रचिन उनके विविध उपन्यासों का शिल्पगत अभ्यसन प्रस्तुत किया जाना है।

### ‘लज्जा’—१९२६

‘लज्जा’ को मैं विवेचन-आत्मक शिल्प-विधि का प्रथम सोपान मानता हूँ। इस रचना में मूल केन्द्र लज्जा की कहानी नहीं है, कोई विशेष घटना भी प्रधानता नहीं रखती सामाजिक समस्या भी वर्णित नहीं है, केवल लज्जा के अन्तमन से सम्बन्धित काममूलक ग्रंथि ही प्रमुख है। इसके कारण उसकी दिनचर्या में, विचारधारा में असाधारणता (Abnormality) पा जाती है। एक आलोचक इस उपन्यास को अमनोवैज्ञानिक बताते हैं—“इस उपन्यास की मनोवैज्ञानिक कहने के लिए कोई उपयुक्त आधार नहीं है।”

८ डॉ० प्रेम भटनागर सुबह के भूले ‘परिचय’ से अवतरित

९ पदुमलाल पुनालाल बरहो हिन्दी कथा-साहित्य—पृष्ठ २१४

१ बलभद्र तिवारी इलाचन्द जोशी के उपन्यास—पृष्ठ ७८

उनका यह कथन असंगत है। अपनी पुस्तक में वे अपने कथन का स्वयं ही खंडन कर देते हैं। पृष्ठ ८३ पर मनोवैज्ञानिक आशय के अन्तर्गत राजू और लज्जा की संधि कालीन वय में फ्रायडियन दमित यौन भावना, स्व-रति तथा परात्मक-रति की चर्चा करते हैं। एक स्थल पर तो उन्होंने स्पष्ट लिख दिया है—“लज्जा को हम निरन्तर तरुणई के रंगीन दिवा स्वप्नों में डूबते पाते हैं। इन स्वप्नों का चित्रण जोशी जी ने किशोर-वय और मनो-विज्ञान की धारणाओं के अनुकूल ही किया है।” इसी प्रकार अगले पृष्ठ पर लज्जा की रूग्णता को मानसिक बताया गया है। ये सब बातें सिद्ध करती हैं कि ‘लज्जा’ का मूलाधार आधुनिक मनोविज्ञान है जिसके अभाव में विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की रचना हो ही नहीं सकती।

‘लज्जा’ में लज्जा के द्वारा लज्जा के अन्तर्मन की भरपूर खोज कराई गई है। उसके अन्तर्मन में एक अपूर्व द्वन्द्व चलता रहा है। इस द्वन्द्व का विश्लेषण ही जोशी की इस रचना का प्रमुख उद्देश्य है। इसका आरम्भ पूर्व-दीप्त-विधि अनुसार हुआ है। नायिका स्वयं कथा मंच पर आकर कथा सूत्र का साक्षात्कार पाठकों को कराती है। अपने अन्तर्मन की द्वन्द्वपूर्ण स्थिति और आत्म-विगर्हणा के भाव को पूर्ण तीव्रता प्रदान करती हुई वह कहती है—“दुःख की ज्वाला से तप्त और पाप की यातनाओं से उत्तेजित इस पापिनी की राम कहानी को धैर्यपूर्वक सुनने वाले सहृदय पाठक कितने मिलेंगे? हाय जिस देश में मैंने जन्म लिया है, वहाँ पापियों के प्रति संवेदना प्रकट करना जघन्य पाप समझा जाता है। भगवान् ! तब क्यों मैं इस पुण्य के भार से गुरु-गम्भीर देश में उत्पन्न हुई? ... प्राचीन ग्रीस देश की उत्तप्त उत्तेजना से मेरा स्वभाव गठित हुआ है। इस उत्तेजना की प्रचण्ड अग्नि आज तक मेरी आत्मा के अतल गर्भ में समाविष्ट थी। आज अचानक आग्नेय-गिरि के विलोल प्लावन की तरह वह बाहर को फूट निकली है।” यह कहते ही वह अतीत संस्मरणों पर प्रकाश डालती है।

‘लज्जा’ की कथा अन्तर से बाहर की ओर, व्यक्ति से समाज की ओर प्रवाहित हुई है। यही विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की विशेष देन है। वैयक्तिक अनुभूति व्यक्ति विशेष तक ही सीमित नहीं रहती, वह समाज के लिए एक शिक्षा और चेतावनी के रूप में सामने आती है। यही कि जीवन को अमुक स्थिति में पड़ने से बचाओ। मानसिक ग्रन्थियों, विकृतियों तथा द्वन्द्वों से ग्रसित व्यक्ति का उचित ढंग से उपचार करो, ताकि उसका तथा उसके निकटवर्ती समाज का कल्याण हो। प्रेम, घृणा, पीड़ा, क्रोध की अवस्था मनुष्य के जीवन की साधारण अवस्था नहीं होती; वह असाधारण तत्त्वों से मिश्रित होती है; उन असाधारण तत्त्वों का विश्लेषण ही ‘लज्जा’ की विशिष्ट देन है। प्रेम, घृणा और वेदना का प्रभाव शरीर और भविष्य पर अवश्य पड़ता है, किन्तु इनका मूलाधार मन, विशेषकर अवचेतन मन की वर्तमान स्थिति होती है। सारी कथा सुनाते हुए लज्जा ने एक ही बात ध्यान में रखी है, वह यह कि उसने अपने अतीत को लेकर भी उस अतीत

म वनमान मन स्थिति का धारण प्रस्तुत किया है।

लज्जा एक वैयक्तिक अन्तर है, वह अपने को पहचानती है। तभी तो उसने अपनी दुर्बलताओं का मनाविकारा का बही भी छिपाने की चेष्टा नहीं की, अपितु एक माय-वचना का भाति, एक तत्पन्नरक वैज्ञानिक की तरह अपनी दमित कामनाओं का स्पष्ट चित्र प्रस्तुत किया है। समय-समय पर परिवर्तित स्वरों और पर-रति की व्याख्या तब-भाकी प्रस्तुत की है। अपने वाच्यवान म वह स्व-रति और पर-रति की मनुष्य धारा में स्नान करती रती, किन्तु वयस्य की स्थिति में पर-रति की ओर उभूत हुई। स्वभाव तो वह है ही, पर पुण्या का रिमाने और उनमें नहि सेन की बन्ना में भी मिद-हन्त है। पर पुण्या में पुनार की स्थिति के समय उसके मन में एक इन्द्र उठता है, उसका विश्लेषण करते हुए कहता है—

‘दोना में अधिक स्थान कौन है ?’ कहैयानाम ही मुझे ज्ञात है। किसीसे मोहन भी दान में सुन्दर है, इसमें सन्देह नहीं। पर डॉक्टर कहैयानाम के मुख बा-भा तेज उनमें कहा पाया जाता है। किन्तु मोहन में रूप के मन्त्र हैं—ऐसे भक्तों की मुझे आवश्यकता है। पर डॉक्टर साहब का ही मैं अपना हृदय अर्पित करूँगी।”

लज्जा का सजी पात्र गत्यामय (Dynamic) है। उनमें जीवनगत किसी भी स्थिति पर मनन करने, कोई अवसर पाकर बौद्धिक वक्तव्य देने और विश्लेषण करने की क्षमता है। लज्जा केवल अपनी ही दुर्बलता अथवा शक्ति से परिचित नहीं है, अपितु नारी मात्र की अवस्था का दैन्य चित्र इस विश्लेषणात्मक प्रसंग में अभिव्यक्त कर देती है—‘यदि सारी आत्मा में दुष्टता काठिन्य और सहनशीलता के भाव वर्तमान होते तो मैं किसी भी बाहरी मय से कभी मयभीत न होती। अपने अवस्थापन से मन-ही-मन मग्न होकर डॉक्टर साहब की मरणा का आनन्द लूटने की इच्छा कभी न करती। अकेले शांत और सत्य भाव में अपने भीतर की समस्त भावनाओं का नीरवता के साथ सहन करती घली जाती। पर नारी हृदय में दुष्टता और सहनशीलता का होना एक प्रकार से असम्भव है।’  
‘बात बात में सगम और भय की स्थिति एडनर के मनानुसार होनता की प्रिय का परिणाम है। नारी जाति में होनता की श्रिय उत्पन्न करने वाला पुरुष समाज है, जो अपनी स्वार्थ सिद्धि के लिए नारी का अवस्था कहता और सिपाता माया है। इसी के कारण वह नीचता, दामत्व और पाप पक में निमग्न होती है। ‘लज्जा’ की विश्लेषणात्मक कहानी इस तथ्य का उद्घाटन कर रही है। उनकी दमित कामवासना भी हीन स्थिति का ही परिणाम है।

संयासी—१६४१

वैयक्तिक जीवन की अप्रवृत्तिलताओं और विचित्रताओं के माध्यम पर ‘संयासी’ की रचना हुई है। विश्लेषणात्मक शिल्प विधि के सांख्यिक मिद्वान्तों का समावेश इसकी मौलिक विशेषता है। अवचेतन मन की क्रिया, क्षति-भूति प्रक्रिया और आसक्तिजन

प्रतिक्रियाओं का पूर्ण अन्वेषण इस रचना में प्राप्त होता है। वैयक्तिक पात्रों की दमित यौन वासनाओं, उन्मादग्रस्त जीवन स्थितियों तथा ग्रहमन्यतापूर्ण कृत्यों का विश्लेषण अनेक स्थलों पर उपलब्ध हो जाता है।

‘संन्यासी’ की रचना पूर्व-दीप्ति-विधि (Flash-Back Technique) के आधार पर हुई है। कथा का सूत्र स्वयं उपन्यासकार ने नहीं पकड़ा है, अपितु कथा नायक को दे दिया गया है। वही अत्मकथात्मक शैली में अपनी अतीत स्मृतियों की गुफा में प्रकाश फेंककर दीप्त घटनाओं एवं सचेत विचारों का विश्लेषण प्रस्तुत करता है। घटनाएं सीमित ही हैं; और जो हैं वे बहिर्जगत की अपेक्षा अन्तर्जगत में घटती हैं; किन्तु विचारों की, विशेष-कर द्वन्द्वात्मक भावविशेषों की इस उपन्यास में कोई कमी नहीं है। नायक जीवन कथा घटने के पश्चात् हमारे सामने आया है। वह अपनी जीवन अनुभूतियों के विशिष्ट संस्मरण सुरक्षित रूप में संजोकर रखता है और पूर्व-दीप्ति-विधि द्वारा प्रस्तुत कर देता है।

‘साल भर की सजा भुगतकर अभी लौटा हूँ’—उपन्यास की यह प्रथम पंक्ति पूर्व-दीप्ति-विधि अनुसार लिखी गई है, इसे पढ़ते ही पाठक एक विचित्र, रहस्यमयी और कौतूहलवर्धक स्थिति में पड़ जाता है। फिर दूसरे ही पहरे में “मैंने संन्यासी का वेश धारण किया है, सन्देह नहीं। पर संन्यासी मैं न कभी था और न हूँ” पढ़कर पाठक की जिज्ञासा बहुत कुछ जानने को तैयार हो जाती है। कथा की असाधारणता और व्यक्ति की विशिष्ट जीवनी के प्रति उसका विश्वास आरम्भ से ही दृढ़ करके उसने कहानी का संचालन किया है। फिर नायक द्वारा नायक की जीवनगत सात वर्षीय अनुभूतियों का सिंहावलोकन किया गया है।

‘लज्जा’ की भांति ‘संन्यासी’ में भी पूर्व-दीप्ति-विधि का समावेश पूर्णरूप में हुआ है। कथा नायक कथा के आरम्भ में जिस रूप में प्रस्तुत किया गया है, वह अन्त में भी कथा के पूर्ण विकास के पश्चात् अपने पहले रूप से तादात्म्य स्थापित करता हुआ समाप्ति पर पहुँचता है। आरम्भ में वह कहता ही है—“संन्यासी मैं कभी था और न हूँ”—किन्तु अन्त में तो वह बोझा भी उतार फेंका है जिसके कारण लोगों ने उसे संन्यासी समझा। वह कहता है—“जेल से छूटने पर अपने संन्यास और नेतागिरी के ढोंग पर हसी भी आई और दुःख भी हुआ। मैंने दाढ़ी फिर घुटा ली है, और बाल कटवा डाले हैं। गेरुआ वस्त्र पहनना भी छोड़ दिया है। अब मैं न ‘संन्यासी’ हूँ न ‘नेता’। लल्लन को देखने देहरादून गया था। मोसी के पास रहकर वह बड़ा सुखी है। वह न शान्ति के अभाव का अनुभव करता है न मेरे—पर मैं उन दोनों के अभाव का अनुभव कर रहा हूँ और सम्भवतः जीवन भर करता रहूँगा।”

‘संन्यासी’ में कथा को सीमित कर दिया गया है। समस्त घटनाओं को बहिर्जगत से उठाकर नायक के अन्तर्जगत में बिठाया गया है। यह तो हुआ पहला काम। दूसरा काम नायक ने किया है। उसने अपनी अन्तश्चेतना को सक्रिय बनाकर अतीत की समस्त घटनाओं की विश्लेषणात्मक व्याख्या कर दी है। इस विधि को अपनाने के कारण



एक थोर क्या समझ हा गई है, ता दूसरी छोर उमम मनोवैपानिकता बढ़ गई है। मान बोध चेतना की विवृति, उसकी तरफ़ा, अनुसंधान, विशिष्ट प्रान्तरिकता तथा प्राणवत्ता के स्वरूप धरन म ही उपन्यासकार को दानि लगी है। क्या के मूल मे घटना वैचित्र्य नहीं है, एक युवक (नन्दकिशोर) के मनाविकार भ्रम जीवन की एक विशिष्ट स्थिति है, जिसका मबध उसकी भवचनता म निहित कुण्डल योन भावना से है। नन्दकिशोर 'योन वज्रनाम्रो' से म्मण वैयक्तिक चरित्र है। उसकी महमग्यता तथा माम-रति उमने समस्त काय-व्यवहार म एक भद्रभुन वैचित्र्य एव जटिलता उलाम कर दती है। मामरा यात्रा क बाद नन्दकिशोर का सारी क्या पर उमकी योन कुण्डा तरनी नडर आती है।

वैयक्तिक उपन्यास म भ्रम प्रेक्षण (Introspection) विधि को अधिक महत्व दिया जाता है। 'संयामी' म इस विधि का प्रयोग सबसे अधिक माया म हुआ है। माते कहानी आत्मकथात्मक गीती म कही गई है। नन्दकिशोर की मन स्थिति का आभास पाठक से पूर्व नन्दकिशोर का ही मिला है। वही भ्रम प्रेक्षण विधि द्वारा अपनी समस्त दुबलताओं, मनोविकारों एवं कायकलाओं का विश्लेषण करने के उपरान्त उन्हे क्या क चरित्र के रूप म पाठक के सम्मुख प्रस्तुत करता है। 'संयामी' के वही स्थल मरसर्पणी तथा सर्वोद्दिष्ट है, जहां मल कल्पनाओं के बहुगो तानों-वाना से नन्दकिशोर की मनोवृत्ति का मजीब विश्लेषण हुआ है। जहां पर भावनाओं की मृमम अभिव्यजना हुई है, वही कलात्मकता अपने प्रवर रूप म जगमगा उठी है, जहां भी तब-विलक्षण वणन योजना हुई, वही स्थल गिहित पड गए। इसका भी कारण है—विश्लेषणात्मक शिल्प विधि के उपन्यासों म वणन औपचारिकता का परिचय मात्र देने है, किन्तु वे सार्थक तारत्व और प्रभावपूर्ण मेमन्वय की दृष्टि से अनपेक्षित हाने हैं। इसीलिए कम से कम वणन रत्ने गए है। वणन की भावदयकता तभी पडती है, जब बाह्य निरीक्षण किया जाए। 'मन्यामों' के पात्र बाह्य निरीक्षण कर्न ही भ्रम प्रेक्षण की ओर लौट आने हैं।

'संयामी' म बाह्य निरीक्षण विधि (Observation) का सहारा बहुत कम मात्रा म लिया गया है। पात्र एक दूसरे को देखने हैं, उनकी मानसिकता पर यह निरीक्षण कुछ प्रभाव भी छोडता है किन्तु दूसरे ही क्षण वे अपनी मानसिकता मे डूब जाते हैं और अब चेतन म हो रहे दृष्ट पर ही मनन करने लगने हैं। जयन्ती का साक्षात्कार न केवल नन्द किशोर की रड काय-वामना के बाध को ही तोडता है, अपितु उसे बहिर्जगन से लाकर भ्रमजगत म ला पाकता है। पूजा-याठ, पठन-याधन आदि बाह्य कार्यों को तिलाञ्जलि देकर भ्रमवृत्तियों के बटाय म बहने लगता है। वह मनोविकार का रोगी बन जाता है। आगरा से लौटने पर बनारस के बाजार म दो युवतियों के दशन मात्र से उसकी मनोदगा किम दिशा म बहने लगी। भ्रम प्रेक्षण विधि द्वारा किया गया उमका विश्लेषण पठनीय है—'दोनों रमणिया कुछ दूर आगे बढ़कर बाई तरफ की गली को मुड़ी और मुझे ही वही खट्टर धारिणी फिर एक बार मुझे धूर गई। मेरा तो मिर चकराने लगा। इसका कुछ भय न समझा। कुछ दिना से जिस धोर भवमाद का भाव मेरी छानी का जकडे था, उमकी प्रतिक्रिया आरम्भ हा गई थी। मनवाले आदमियों की तरह मैं अपने आपे म

नहीं था।<sup>११</sup> नन्दकिशोर की यह विक्षिप्तता जयन्ती के प्रति दमित काम वासना (Repression) का परिणाम है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में पात्रों की छोटी से छोटी क्रिया का भी स्पष्टीकरण किया जाता है। यह स्पष्टीकरण मनोवैज्ञानिक आधार पर खोज कर ही सम्पन्न होता है। 'संन्यासी' में नन्दकिशोर की ही नहीं, शान्ति, जयन्ती, बलदेव और कैलाश आदि पात्रों की सभी क्रियाओं का स्पष्टीकरण किया है। नन्दकिशोर की विक्षिप्तता, परपीड़न, तत्परता तथा ग्रहमन्यता का पूरा अन्वेषण किया है। वह शान्ति के मुख पर एक अलौकिक उल्लास की दीप्ति देखता है, प्रतिक्रियास्वरूप उस सौन्दर्य ग्रामा का सन्तुलित उपयोग नहीं करता, अपितु उसका कुण्ठित मन उसे (शान्ति) को भय और आशंका के वातावरण में डालने की योजनाएं बनाता है। वह शान्ति से पूछता है—“रामेश्वरी को देखा, कैसी विचित्र लड़की है।”

शान्ति ने कहा—“मैं तो उसका स्वभाव कुछ समझ न पाई। भीतर वह हम लोगों को सुनाते हुए काफी ऊंची आवाज में कड़ी-कड़ी बातें कह रही थी, पर जब बाहर आई तब से अन्त तक एक शब्द भी उसने मुंह से न निकाला। भीतर बैसी ढीठ और बाहर इतनी संकोचशील। तिसपर उसका स्वाभिमान देखा ! सचमुच लड़की बड़ी विचित्र है।”<sup>१२</sup> वस नन्दकिशोर का जादू चल जाता है। वह शान्ति को अत्यधिक कातर करने के लिए इस विचित्रता के स्पष्टीकरण की आड़ में शान्ति से यह कहता है—“तुमने अभी उसकी विचित्रता इसी हद तक देखी है। पर मुझे तो उसे देखकर एक ऐसे विकट भय उसकी विचित्रता इसी हद तक देखी है। पर मुझे तो उसे देखकर एक ऐसे विकट भय और आतंक के भाव ने धर दबाया है कि मेरी दूसरी चिन्ताएं, जो कुछ कम भयंकर नहीं हैं, उसके नीचे दब-सी गई हैं। न जाने क्यों, एक अज्ञात संस्कार मुझसे कह रहा है कि इस लड़की के जीवन का परिणाम बड़ा दुखद होगा। ऐसा जान पड़ता है कि इसे हिस्टीरिया के-से भटके बीच-बीच में आते रहते हैं। इसीलिए वह कभी अत्यन्त उत्तेजित होकर बहुत धोलने लगती है, और कभी एकदम संकुचित होकर बिल्कुल चुप हो जाती है। एक ओर आवश्यकता से अधिक स्वाभिमान और दूसरी ओर ऐसी असह्यशीलता कि भाई को नई साड़ी न लाने के लिए कोसता—इस प्रकार की परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों के विकट द्वन्द्व का चक्र इस लड़की के भीतर चला करता है। ऐसे व्यक्तियों में मैंने देखा है कि उनके स्वार्थ की मात्रा चरम सीमा तक पहुंच जाती है और उनका त्याग भी वैसा ही प्रबल होता है। सच बात तो यह है कि वे बड़े आत्मगत जीव होते हैं... मुझे उसमें कुछ उन्माद के लक्षण दीख पड़ते हैं।”<sup>१३</sup> नन्दकिशोर की आकांक्षा फलीभूत होती है, शान्ति आतंकित हो उठती है।

‘संन्यासी’ की सबसे बड़ी विशेषता वैयक्तिक पात्रों की उद्भावना है। ये पात्र वर्णनात्मक शिल्प-विधि के सामाजिक पात्रों की भांति लेखक के हाथों नाचने वाले कठपुतली

२. संन्यासी—पृष्ठ ५०

३. वही—पृष्ठ २२६

४. वही—पृष्ठ २२७

पात्र नहीं है। इनका विनिष्ट व्यक्तित्व है। जाति और जयन्ती दोनों ही गद्यत्मक (Dynamic) प्रवृत्ति की नारियाँ हैं। दोनों ही समय-समय पर अपने तथा नन्दकिशोर के व्यवहार का विश्लेषण करके आगे बढ़ती हैं। नन्दकिशोर ने जाति और जयन्ती की एक-एक भाव भूमि में अपने अनुमन्य म मो-मो चित्र खींचे हैं। उनकी एक-एक प्रवृत्ति पर वह नीला रेतियाँ से मनन करता है। थडसठवें परिच्छेद में जयन्ती के मौनप्रिय स्वभाव और स्काचगील प्रवृत्ति न नन्दकिशोर के मन में एक द्वन्द्व मचा दिया है। कभी वह मौन की एक आभूषण के रूप में देखकर जयन्ती की गतिविधि, हाव-भाव और दैनिक चर्चा का विश्लेषण करता है, कभी उस मौन को जयन्ती के नीरव रूप का कारण समझता है। वात वास्तव में यह है कि नन्दकिशोर स्वयं पार अज्ञाती व्यक्ति है। वह अपनी अहम-यना के प्रति अनुरक्तता चाहता है, इसीलिए आरोपण (Projection) की क्रिया द्वारा अपनी युवकता का जयन्ती के मने थोप कर सत्याप की छाप लेता है।

वैयक्तिक तत्त्व का ताँ नवरा रहने के कारण 'सत्यापि' में पात्रों की वैयक्तिक बुलन्ताओं, अहम-यनाओं, तथा स्वार्थों का अवलोकन नहीं आत्म विश्लेषण तो कही परात्म विश्लेषण प्रक्रिया द्वारा किया गया है। आत्म विश्लेषण करके ही नन्दकिशोर ने यह स्वीकार किया है कि वह एक अपमाधारण पात्र है, उसका मन विहृत है, विवाह सङ्ग उत्तरदायित्वपूर्ण कृत्यों की वह भ्रष्टाकार और अपनी अहम-यना का साधन समझता है। परात्म-विश्लेषण विधि द्वारा जाति और जयन्ती नन्दकिशोर की अहम-यना, स्वार्थ-परता एवं ईर्ष्यानु प्रवृत्ति का पर्दा-पारा करती है। नन्दकिशोर के बाह्य-जीवन और बाह्यरूप में किसी प्रकार की दुर्गति नहीं है। प्रथम साक्षात्कार में ही कोई भी युवती उसकी ओर आना पसन्द करती है, किन्तु उसके सम्पर्क में आकर ही उसके अन्तर्जीवन की विषम स्थिति से परिचित होकर नव्य अनुभूति का अर्जित कर पाती है।

वैयक्तिक उप-सामकार केवल एक बात कह कर ही बस नहीं कर जाता। वह अन्तर्जीवन में बैठकर सनन करने वाले द्वन्द्व के मूल को पकड़ता है। वैयक्तिक कुण्डों की खोज करता है। 'सत्यापि' के नायक नन्दकिशोर की अपमाधारण (Abnormal) मानसिक स्थिति दमन काम-वासना (Repression) का परिणाम है। इसीके फल-स्वरूप उसकी समस्त चारित्रिकता का निमाण हुआ है। इस तथ्य पर वह विश्लेषणात्मक अवलोकन करके पहुँचा है। वह कहता है—“मेरे असंतोष का एक और कारण था। जबपन से ही मेरे मन में बड़े-बड़े हीमले पैदा हो गए थे। महत्वाकांक्षा के बीज मेरे मन में पहले से ही थे। पर कुछ बाहरी और कुछ भीतरी कारणों से मैं अपनी एक भी उच्चाकांक्षा की संतान की ओर रुढ़ नहीं बन सका। पुरातत्त्व की ओर मेरा झुकाव सबसे अधिक था। यदि मेरे भीतर की दानवी शक्ति जिवन मार्ग पर चलती, तो मैं या तो पुरातत्त्व अथवा इतिहास के क्षेत्र में जाति मचाता, या समाज-भूषाक अथवा देशोद्धारक बन कर एक माय नंदा के पद का प्रयासी होता। ऐसा होने से—मेरे भीतर के ध्रुव को और मार्ग की ज्वालाओं की बाह्य निकलन का रास्ता मिल जाने से—मेरे जीवन में स्थिरता आ जाती। पर उस मार्ग और ध्रुव के बंद रहने से मैं अपनी अन्तरात्मा को जलाने और धुंधलके में डालने से समर्थ हुआ, ज्वालाकण मेरे ही भीतर बिसरकर रह गए। फल यह हुआ

कि अब मेरी दग्ध आत्मा जहां-जहां भी अपना हाथ डालती थी, वही विध्वंस की सम्भावना मुझे दिखाई देती थी।”<sup>१</sup>

‘संन्यासी’ में हमें जटिल से जटिल, विचित्र-से-विचित्र पात्रों की जटिलता एवं वैचित्र्यपूर्ण चरित्रकता का रहस्य विश्लेषण विधि द्वारा ज्ञात हो गया है। किसी भी विशिष्ट प्रसंग की अवतारणा में चरित्र की विशेष प्रवृत्तियों का ध्यान रखा गया है। उनके समस्त हाव-भाव, क्रिया-कलाप उनकी अन्तर प्रवृत्तियों से पूर्ण मेल रखते हैं, परन्तु अवसर अनुकूल रंग दिखाते हैं। कतिपय आलोचक इन पात्रों की गत्यात्मक स्थिति में ही संदेह रखते हैं। डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव ने लिखा है—“ये चरित्र प्रायः आदि से अन्त तक एक रस रहते हैं। आरम्भ से ही इनमें एक पूर्णता तथा अपरिवर्तनशीलता रहती है... पात्रों के गुण-दोष आदि उनमें आरम्भ से ही रहते हैं, वे नहीं बदलते।”<sup>२</sup> उनका यह कथन वैश्लेषिक उपन्यासों के प्रति कितनी भ्रान्त धारणा फैलाने वाला है। मेरा दृढ़ विश्वास है कि वैश्लेषिक उपन्यास के पात्र गत्यात्मक होते हैं। ‘संन्यासी’ के नन्दकिशोर को ही लें। कहां लड़कियों से घबराने वाला किताबी कीड़ा नन्दकिशोर और कहां अहमन्यता, विलास और स्वार्थ में रत नन्द? नन्दकिशोर की अहमन्यता भी नाना रूप बदल कर सामने आई है। कभी वह जयन्ती से दूर रहने और उससे कदापि विवाह न करने का संकल्प करता है; कभी उसीके गर्व को चूर्ण करने के लिए लचीला बनकर स्वयं विवाह प्रस्ताव रखता है। जयन्ती के प्रति किए गए व्यवहार में भी परिवर्तन का मूल मंत्र काम कर रहा है। आरम्भ में वह उसे प्रतिपल प्रसन्न रखना चाहता है; किन्तु कैलाश आगमन पर ही उसके अन्तर्भूत का हिंसक राक्षस अहं हुंकार मारकर आक्रमक रूप धारण करता है।

बौद्धिकता का आग्रह भी ‘संन्यासी’ में कम नहीं है। नन्दकिशोर के मन और मस्तिष्क का संघर्ष इसे दीप्ति प्रदान करता है। जब नन्दकिशोर की अहंभावना संशययुक्त हो जाती है तब उसकी चेतन बुद्धि उस संशय को निर्मूल समझती है, किन्तु उसका अवचेतन मन सदैव संशय भास से दवा रहा। अवचेतन ही चेतन को प्रचालित करता है, अतएव उसके मन पर विवेक का कोई प्रभाव काम नहीं करता। शिमला पहुंचने पर नन्दकिशोर की अन्तर्मुखी प्रवृत्ति और एकान्त सुविधा उसे मनन करने का अवसर देते हैं। पलंग पर चित्त लेटकर वह सोचता है और कल्पनात्मक स्पन्दन से फड़क उठता है। पहाड़ी पर सैर करने निकलता है तो दिवास्वप्नों में खो जाता है। मायामयी कल्पना उसके मस्तिष्क को भ्रमभोर डालती है, वह उसी दशा में जयन्ती और शान्ति से स्वगत वार्तालाप करता है। यह सब अन्तर्जगत में ही घटित होता है, बाहर तो केवल प्रकृति है, स्वस्थ, निर्मल और भव्य प्रकृति।

‘संन्यासी’ की रचना आत्मकथात्मक (उत्तम पुरुष) शैली में हुई है। वास्तव में विश्लेषणात्मक शिल्प की कृति के लिए यह सबसे अधिक उपयुक्त शैली है। इसमें पात्रों को अन्तःप्रेक्षण विधि द्वारा या बाह्य-निरीक्षण विधि द्वारा अन्तर्जीवन की समस्त क्रियाओं

का विदनेपण बगन की सुविधा रहती है। 'संयामी' का मन्दकिशोर एक आत्मवेगित (Introvert) व्यक्ति है। उसका अवचेदन मन जीवन के नाना प्रभावों को ग्रहण करता है। बाह्य रूप से तुच्छ, हास्यास्पद और सन्नमणगील दीखने वाले भाव और क्रियाएँ भी उससे अन्तर्मन में बहुत गहरी पैठ रख चुकी हैं। आत्मविदनेपण की विधि द्वारा वह अनीत की समस्त स्मृतियाँ, कामनायाँ एवं प्रतिक्रियाओं को चीर फाड़ कर हमारे सामने रख देता है।

आंगो की शैली मूलतः एक भावुक कवि की शैली है, जिसमें गति है, प्रवाह है और धाकपण है। उद्दान 'संयामी' में भी इस शैली का प्रयोग किया है। बाह्य घटनाओं के कतिपय वर्णना को छाड़कर आन्तरिक स्थिति का अव्येषण ही सचय दाख पड़ता है। इन आन्तरिक स्थितियों का चित्रण भावपूर्ण शैली में हुआ है। भावनाओं की द्रष्टृपूर्ण स्थिति के चित्रण की शैली में अग्रव कौशल के दर्शन हम होते हैं। मन्दकिशोर शिमला पहुँच जाता है। वहाँ जयन्ती का साप्ताहिक उसकी मनोदशा बदल देता है। उस प्रतिक्रिया का मनोवैज्ञानिक स्पष्टीकरण अग्रस्तुत विधान द्वारा दिया गया है। प्रकृति-चित्रण के समय उनकी शैली अोजपूर्ण, बगवनी और उदात्त हो गई है। जोसे परिच्छेद में जमुना तट पर खड़े होकर और सगर्व परिच्छेद में गंगा की तरंगों के निकट पहुँचकर मन्द किशोर की मानसिकता सौंदर्यात्मक अनुभूति का स्पष्ट पावर औप-यासिक धृष्ट के समस्त धानावरण को चीरकर अपनी आत्मा के पुरे वेग के साथ बह गई है। बहर गद्य में भी काव्यात्मकता दीख पड़ती है।

चरित्र चित्रण करते समय भी माया और शैली भावावेश से पूर्ण होकर प्रवाहित हुई है। शान्ति का चित्रण करते हुए मन्दकिशोर भावपूर्ण कवित्व शैली में कहता है—  
"जङ्गल का भीता पर्दा उनकी सहज तेजस्विता को ढकने की चेष्टा कर रहा था। पर जिस प्रकार रेडियम का सततगत प्रकाश उसके भीतर न समा सकने के कारण ज्योतिकणों को बाहर बिखेरता रहता है। उभी प्रकार शान्ति की गुप्त, समुज्जत, सतेज पवित्रता उसके सुखमण्डल के प्रत्येक सूक्ष्ममम चमछिद्र से प्रदूष्य किरणों के रूप में बरबस निगत हो रही थी, जिसे दलकर एक अग्रव, अवर्णनीय कवित्वमय भाव मेरे प्राणों के अणु-अणु में संचरित होने लगा था।"

आत्मकथा-मय शैली के अन्तर्गत बीच-बीच में पत्र-योजना द्वारा पत्र शैली का समावेश 'संयामी' की अपनी विशेषता है। लगभग पाँच पत्र इस उपन्यास में विभिन्न पात्रों द्वारा दूसरे पात्रों को लिखे गए हैं। ये पत्र एक ओर पात्रों की निजी भावनाओं की अभिव्यक्ति सर्वोपेक्ष रूप में करते हैं, दूसरे कुछ मनात घटनाओं व चरित्र विषयक अथकार में पड़े पत्रों का भी अव्येषण मूलम हा जाता है। आगरा यात्रा से लौटने पर मन्दकिशोर अपने वड्डे भाई को जो पत्र लिखता है उसका मुख्य अंश ही उद्धाटित किया गया है किन्तु उस अंश को पढ़कर ही पाठक मन्दकिशोर की मनोभावनाओं को पढ़ लेता है, उसकी योजनायाँ को जान लेता है। मन्दकिशोर ने तो पत्र के अनिरिक्त तार का

उपयोग भी किया है। ठीक है; यह रुपया समाप्त हो जाने के कारण विवशतावश किया गया है, किन्तु उपन्यास की कथा में इसका विशेष महत्त्व है; इस तार में नन्द का पता पढ़कर ही उसके भाई इलाहाबाद पहुंचते हैं, उनके वहां पहुंचने के कारण (तथा नन्द की मानसिकता के कारण भी) नन्दकिशोर-शांति प्रणय पर वज्रपात होता है।

शांति द्वारा बलदेव प्रसाद के नाम लिखा पत्र और लिफाफा देखकर नन्दकिशोर 'श्रीयुत बलदेवप्रसाद जी मेहरोत्रा' पढ़कर ईर्ष्या जनित वेदना की अनुभूति करता है किन्तु अन्दर 'प्रिय भाई बलदेवप्रसाद जी' पढ़कर उसकी मानसिक स्थिति स्वस्थता की अवस्था प्राप्त करती है। मृत्यु से पूर्व नन्दकिशोर के नाम जयन्ती द्वारा लिखा गया पत्र भी महत्त्वपूर्ण है। पत्र पर्याप्त लम्बा है, अन्तिम अभिनन्दन से आरम्भ होकर वैश्लेषिक अन्वेषण से पूर्ण होकर सामने आया है। इसमें नन्द, कैलाश और जयन्ती आदि पात्रों के अवचेतन, चेतन का स्पष्ट चित्र अंकित हुआ है। पुरुष के पुरुषत्व और अहं पर वज्र प्रहार भी इसी पत्र द्वारा हुआ है। इसकी अनुभूति पत्र पढ़ते ही नन्दकिशोर ने अपने सिर पर, हृदय पर, रीढ़ पर निरन्तर निष्ठुर निर्मम आघात के रूप में स्वीकार की है।

अन्तिम पत्र शांति ने नन्दकिशोर के लिए लिखा है। यह पत्र भी अपने ढंग का वैश्लेषिक पत्र है। जयन्ती के पात्र की तुलना में इसका वैश्लेषिक पक्ष गौण है; किन्तु दार्शनिक पक्ष प्रबल है। शांति मुक्त पथ की पथिका बनती है, जीवन की नाना कठिनाइयों से हारकर ही नहीं अपितु जीवन के उदात्त स्वरूप का साक्षात्कार एवं अनुभूति प्राप्त करने की प्रेरणा से वशीभूत होकर वह अन्तर्द्वन्द्व, दुविधा, मोह आदि सांसारिक आकर्षणों तथा आघातों से ऊपर उठने के लिए यह पथ अपनाती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि ये पात्र आत्मकथात्मक शैली में पूर्णतया फिट बैठ गए हैं। इनके द्वारा पात्रों की अन्तश्चेतना का चित्र स्पष्ट हो गया है।

साधारणतया 'संन्यासी' की भाषा और शैली में एक बहाव रहा है, किन्तु कहीं-कहीं विचार-वितर्कों के प्रसंग में अवरोध भी प्रस्तुत हो गए हैं। इन अवरोधों को हम शैलीगत दोष नहीं मानते, अपितु वैश्लेषिक शिल्प की प्रवृत्ति के रूप में स्वीकार कर स्वाभाविक मानते हैं।

**पदे की रानी—१९४१**

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत 'पदे की रानी' का भी विशिष्ट महत्त्व है। 'लज्जा' और 'संन्यासी' दोनों की अपेक्षा इसमें मनोवैज्ञानिक तत्त्व का आधिक्य है। इसमें मनुष्य की अन्तश्चेतना में विराजमान मूल प्रवृत्तियों को पकड़ने का सफल प्रयास हुआ है। मानव मन की विचित्रता और जटिलता को केन्द्रस्थ रखकर समस्त कथा विधान की योजना हुई है। कथा के अन्तर्गत समस्त कार्य-कलाप, विरोधाभास तथा द्वन्द्वपूर्ण स्थितियों का विश्लेषण प्रस्तुत हुआ है।

आधुनिक मनोविज्ञान ने मनुष्य की घोर अहम्मान्यता, (Super-ego) हीन-भावना (Inferiority Complex) और दमित काम वासना को वैयक्तिक विकृति की असाधारण अवस्था का मूल कारण सिद्ध कर दिया है। 'पदे की रानी' में इन्हीं मनो-

विज्ञान सम्मन नय्या का उद्घाटन किया गया है। निरजना और इन्द्रमोहन दोनों ही पार ग्रहवादी (Super egoist) प्रवृत्ति के पात्र हैं। दोनों का ग्रह भाव एक-दूसरे से होड़ लेने को तैयार बैठ है, और द्वन्द्वात्मक स्थिति में एक-दूसरे को पछाड़ने के निमित्त ही नाना योजनाएँ बनाना है। इस ग्रह के कारण ही दोनों समय-समय पर हिंसक-प्रतिहिंसक का रूप धारण करते चलते हैं। ग्रह का विनाश ही विकृति को बढ़ाना है—इस तथ्य का उद्घाटन उपन्यासकार ने एक पात्र चन्द्रमोहर द्वारा कराया है। निरजना बार्ता के प्रेम में बौद्धिक युग के ग्रहकारी मानव का विशेषण करते हुए वह कहता है—“जिन दुर्घटनाओं का उन्मूलन तुमने किया है उनके मूल में है वर्तमान ग्रहवादी युग की बूट मनी वृत्ति। असल बात यह है कि आधुनिक बुद्धिवादी युग में मनुष्य ने अपने ग्रहभाव का विकास आवश्यकता से इनका अधिक कर लिया है कि उसके फलस्वरूप वह पौराणिक भ्रमामुर की तरह विनाश के पथ की ओर बढ़ता चलता जाता है। मैं तुमको और इन्द्रमोहन को इस युग की व्यथना के दो चरम निदर्शन मानता हूँ। तुम दोनों में ग्रहभाव हद दर्ज तक विकास को प्राप्त हुआ है, ऐसा मेरा विश्वास है। तुम अपने को एक वैश्या माना और खूनी पिना की लश्की समझकर जो वेहद विचलित हो उठी हो, उसके मूल में तुम्हारा वही चरम विकास प्राप्त ग्रहभाव है। - तुम्हारी ही तरह इन्द्रमोहनजी की ग्रहवृत्ति (और स्वभावतः आत्मचेतना भी) आवश्यकता से बहुत अधिक विकसित हो उठी थी। उसी वृत्ति का यह परिणाम था कि उनके अन्तर्मन ने उनके भीतर अज्ञात में यह भावना भर दी कि जिस नारी ने उनके हृदय में प्रेम की आग जलाई है और स्वयं बची हुई है, उसके ऊपर हर हाल में विजय प्राप्त करनी होगी और उसे दंडित करना होगा—चाहे उसे दण्ड देने के लिए स्वयं क्यों न मरना पड़े। वर्तमान युग की ग्रहवादी मनोवृत्ति मुझे कभी-कभी बहुत ही विचित्र लगती है, नीरा। वह हस हसकर आत्म विनाश के लिए तत्पर हो उठता है, बार्ता उसके उम आत्म विनाश द्वारा उसके ग्रहभाव की विजय प्रमाणित हो उठे। इन्द्रमोहन ने ग्रहवादी की इस विशेष मनोवृत्ति को चरितार्थ करके दिखाया है। यही मनोवृत्ति यदि इस प्रकार विभ्रान्त रूप में अपना प्रदर्शन न करके उन्नत पथ पकड़े तो समाज का कितना बड़ा कल्याण हो सकता है। ग्रहवादी यह बात नहीं सोचना चाहता।”

वैश्लेषिक उपन्यासकार की यह विशेषता है कि वह वर्णनात्मक कथाकार की अपेक्षा सीमित रूप में ही कथा में प्रवेश करता है। प्रथम रूप में तो करता ही नहीं—आत्मकथात्मक शैली द्वारा वह कथा का सूत्र ही पात्रों को प्रदान कर देता है। ‘पहें की रानी’ भी पात्रमुखोद्गीरित आत्मा कथा के रूप में प्रस्तुत की गई है। इसमें पात्रान्तस्थ मूल प्रवृत्तियाँ अन्तर्प्रेक्षण विधि द्वारा देखी-भरखी गई हैं। पात्र या तो अपना चरित्र विषयक विवरण स्वयं करते हैं या दूसरे पात्रों की हृदयस्थ मनोप्रवृत्तियों को खोलते हैं। इस रचना में यह प्रतीत होता है कि पात्रों द्वारा विशेषण का भ्रमसर जुटाने के लिए ही समस्त घटना विधान तैयार किया है, मनोवैज्ञानिक तत्त्व एकत्रिण किए गए हैं। धार

अहंवाद की चर्चा हो चुकी, अब हीन भावना की ग्रन्थ को ले।

निरंजना 'हीनता की भावना' से ग्रसित एक असाधारण पात्र के रूप में प्रस्तुत की गई है। उसमें हीनता की तीनों सरणियाँ (stages) वर्तमान हैं। एक वेदया मां की पुत्री और खूनी पिता की सन्तान होने का बोध उसे हीनता की ग्रन्थ में जकड़ लेता है। फिर उसके सारे कृत्य हीनता जनित क्षति की पूर्ति के लिए प्रयुक्त हुए हैं। यह दो रूपों में संभव हुआ—पहले हीनताजनित क्षति पूर्ति की आकांक्षा उदय हुई, फिर उस आकांक्षा की पूर्ति हित शक्ति जुटाई गई। इस शक्ति को अर्जित करने के लिए ही वह प्रतिपल सचेष्ट रहती है; क्रियात्मक एवं गत्यात्मक हो उठी है। हीन कहनेवाले या समझनेवाले मनमोहन के पुत्र इन्द्रमोहन के भीतर लालसा की आग भड़काने का काम भी इसी भावना का प्रतिफल है। स्वयं विकृति की ओर भुकाव भी इसी ग्रन्थ का परिणाम है।

आरोपण (Projection) की मनोवृत्ति का समावेश वैश्लेषिक उपन्यासों में उपलब्ध होता है। निरंजना अपनी स्थिति को स्पष्ट करती हुई शीला पर यह घात अभिव्यक्त करना चाहती है कि वह निर्दोष है, शुद्ध हृदया है; यदि दोषी है तो इन्द्रमोहन है जो मीठी-मीठी बातों का भुलावा देकर तुम्हें तिल-तिलकर मार रहा है। किन्तु वह न तो अपने को धोखा दे पाती है; न शीला को ही अधिक देर तक धोखे की टट्टी में रख सकती है। शीला खूब अच्छी तरह उसे पहचान चुकी है। वह उसकी आरोपण (Projection) लीला से परिचित है। उसे पता है कि निरंजना अपने दुष्कृत्यों को छिपाने भर के लिए पुरुष मात्र को बदनाम करती फिरती है। वह पुरुष को आत्मगत कहकर अपने अहंवादी दृष्टिकोण को दूसरों पर आरोपित करके सुख का सांस लेना चाहती है; किन्तु नहीं जानती कि अपने मार्ग में विपैले कांटे स्वयं ही जो रही है।

'पर्दे की रानी' में भी अन्य वैश्लेषिक उपन्यासों की भांति वैयक्तिक पात्रों की उद्भावना हुई है। निरंजना, इन्द्रमोहन और शीला प्रसिद्ध वैयक्तिक चरित्र हैं। इनके माध्यम से मानव मन की नाना विकृतियों पर प्रकाश डाला गया है। आत्म विश्लेषण के साथ परात्म विश्लेषण की प्रक्रिया द्वारा इस उपन्यास के सभी पात्रों का चारित्रिक अन्वेषण संभव हो सका है। आत्म विश्लेषण करके ही निरंजना ने अपनी चरित्रगत विकृतियों, असाधारण स्थितियों और दुविधा मूलक विरोधाभास का परिचय पाठक को दिया है। परात्म विश्लेषण विधि द्वारा ही गुरुजी ने निरंजना और इन्द्रमोहन के अहंभाव के स्वरूप का चित्र खींचा है।

'पर्दे की रानी' के पात्र शून्य की सृष्टि नहीं हैं। उनकी विशिष्ट मानसिकता की पूरी छान-बीन की गई है। उनकी विचित्रता, जटिलता, अस्थिरता के मनोविज्ञान सम्मत कारण खोज लिए गए हैं। इन्द्रमोहन ने शीला से विवाह क्यों किया, निरंजना ने इन्द्रमोहन को होटल में स्वयं ले जाकर भी चरम अवसर के आ जाने पर क्यों ठुकराया, फिर अन्त में रेल यात्रा में ही आत्म समर्पण—ये विचित्र और जटिल मनोवृत्तियाँ विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा स्वयं खुलती गई हैं। पात्रों की मुखाकृति भी उनके चारित्रिक अध्ययन की सामग्री जुटाती है। उनके अन्तर्द्वन्द्व मुख्य-मुख्य घटनाओं के प्रेरक कहे जा सकते हैं। शीला का अन्तर्द्वन्द्व और मृत्यु आसिगन निरंजना इन्द्रमोहन सामीप्य का मूल



केन्द्र है। कतिपय पात्रों का व्यक्तिगत उनकी दुरगो चाल और दुहरे रूप में देखा जा सकता है। निरजना तो दुहरे व्यक्तित्व की प्रतीक ही बन गई है।

वैयक्तिक तत्त्वा से परिपूर्ण, मनोवैज्ञानिक प्रसंगों में प्रवर्तनीय यह रचना दो पात्रों की आत्म-कथा को लेकर पात्रमुक्तोद्गीर्णित शैली में रची गई है। छोटी से छोटी घटना के अनन्तर पात्र मनोविश्लेषण प्रक्रिया में मग्न दृष्टिगोचर होने हैं। यह विश्लेषण प्रवृत्ति वैदिक-पिण्ड गिर्य की विशेष देन है। 'पदों की रानी' के विश्लेषण अथ प्रक्रियाओं की अपेक्षा गह्रा में ही अधिक गहरी है, अतः वैज्ञानिक और नाय-कारण श्रु मला में तात्पर्य स्थापित करनेवाला भी मित्र हुए हैं। इस रचना की वाक्य रचना में एक अद्भुत गठन है, व्यापक वचन चुम्ब और आकर्षक हैं।

### प्रेम और छाया—१९४६

विश्लेषणात्मक गिर्य विधि के उपयोग सदैव ग्राम कथात्मक शैली में ही नहीं लिखे जाया करते, इसका प्रमाण 'प्रेम और छाया' पढ़कर पाठक को मिल जाता है। ग्राम पुराण शैली में लिखा गया जोशी का पहला उपन्यास 'प्रेम और छाया' है। इस रचना में जोशी ने मनोवैज्ञानिक तत्त्वा को आवश्यकता से अधिक महत्त्व दे दिया है। इसी कारण इस पर 'केम हिस्ट्री' अथवा 'साइका थेरपी' होने का आरोप लगाया जाता है। इस उपयोग के 'केम-हिस्ट्री' बन जाने का भी कारण है। मूल कारण यही है कि जोशी ने इस उपयोग की रचना केवल मात्र एक धारणा विशेष का प्रतिपादन करने के लिए की है।

जोशी की वह धारणा जो इस उपयोग की वैदिक धूरी है, उनके दृष्टिकोण की परिचायिका है, इसी रचना की भूमिका में प्रवर्तित की जाती है—“विश्व में तब तक अपेक्षाकृत (पूरी नहीं) शांति की स्थापना असंभव है, जब तक मानव समाज अन्तर्जीवन को उतना ही (व्यक्ति अधिक) महत्त्व नहीं देता जितना कि बाह्य जीवन को। क्योंकि इस बान के निश्चित प्रमाण जीवन की गहराई में दृष्टि डालनेवाले मनोवैज्ञानिक को मिलते हैं कि सामूहिक सम्य मानव के राजनीतिक, आर्थिक तथा सामाजिक जीवन के युग-युग में परिवर्तित पुनरावर्तित होनेवाले रूप उसकी सामूहिक अज्ञात चेतना में निहित प्रवृत्तियों के रहस्यमय परिचयान से बनते हैं और बिगड़ते हैं। इसलिए मानवता के लिए सबसे बन्धाणकर उपाय यह है कि वह अपनी उस अज्ञात चेतना के गहरे, और अधिक गहरे, स्तरों में प्रवेश करके उसके भीतर जड़ जमायेवाली आदिवासी पशु प्रवृत्तियों को छान-बीन और विश्लेषण करे, और उस पानालपुरी की नारकीय आघात में बद्ध उन सत्कारों की पर्यायना स्वीकार करके ऐसी तरकीब निकालने का प्रयत्न करे जिससे गलन रास्ते से होकर उन बद्ध प्रवृत्तियों का विध्वंसक विस्फोट न हो।” अतः इस रचना को प्रकाश में लाने के लिए वह अन्तर्जीवन को आवश्यकता से अधिक महत्त्व देकर चले हैं, जिसके कारण सर्वत्र विश्लेषण ही प्रमुख हो गया है, अथ तत्त्व कथा, चरित्रकथा, दर्शन आदि दब गए हैं।

'प्रेत और छाया' का आरम्भ पूर्व-दीप्ति विधि पर नहीं हुआ है; किन्तु पांचवें अध्याय के आरम्भ में ही पारसनाथ की अतीत स्मृति उसके मानस पटल पर कौंधकर कथाकार की दीप्ति का आश्रय पाते ही गतानुभूतियों के अलवम में से कुछ चित्र प्रस्तुत करती है। इनमें से पहला चित्र दार्जिलिंग वाली पहाड़ी लड़की का है। कथाकार पहले उसी की 'केस-हिस्ट्री' खोलता है। इस केस को सामने रखने पर भी उसने प्रमुख रूप से पारसनाथ की अन्तर्वृत्तियों का विश्लेषण ही किया है। उसकी मन्द-मन्दुर मुसकान, शालीन समवेपापूर्ण अभिव्यक्ति, बाह्य आचरण के पदों के पीछे अन्तर्मन में कुड़ली डाले हुए काले सर्प की ओर संकेत किया है। आत्म समर्पण के पश्चात् विवाह की चर्चा तो उस लड़की की मूर्खता रही; इतनी भर कहानी और एक जीवनी नष्ट-भ्रष्ट हो गई किन्तु वह पहाड़ी छोकरा मात्र ही नष्ट-भ्रष्ट नहीं हुई; जोगी ने वैश्लेषिक विधि द्वारा यह सिद्ध किया है कि नष्ट-भ्रष्ट तो पारसनाथ हुआ। क्यों हुआ, कैसे हुआ? इस क्यों और कैसे के उत्तर को पाने के निमित्त ये ही पारसनाथ के अवचेतन मन का विश्लेषण कर दिया गया है। छठे अध्याय में ही उसके अन्तर्मन में जमी ग्रन्थि का कारण विश्लेषणात्मक ढंग से बताया गया है, यही कि वह जारज सन्तान है।

जारज सन्तान की कल्पना मात्र से पारसनाथ का मस्तिष्क भन्ना उठता है। उसका मन कुण्ठित हो जाता है और दिनचर्या को दिशा ही बदल जाती है। अवैध संबंध स्थापन ही उसका सबसे बड़ा विनोद साधन है, किया है। जिस भयंकर घृणा और कुटिल प्रतिहिंसा की मुद्रा बनाकर यह बात कही गई, वह भी पारस की अन्तश्चेतना को आंदोलित करती है और एक भयंकर रात में विकराल भौतिक छाया का रूप ग्रहण करके पारसनाथ के मस्तिष्क को जकड़ लेती है। पारस का चेतन मन सी-सी उपाय करने पर भी उस छाया से छुटकारा नहीं पाता। जिस नारी के सम्पर्क में वह आता है, वही उसे उसकी (मनोग्रन्थि की) प्रतिछाया रूप में दिखाई देती है। उसे रह-रहकर एक ही विचार सताता रहता है। यदि उसकी मां कुलटा थी तो समस्त नारी समाज घृणित, पतित, भोग्या है। कांची, मंजरी, नन्दिनी सभी उसके उपभोग की सामग्री है; एक मात्र हीरा अपवाद बनती है, वह भी तब, जब उसकी मनोग्रन्थि खुल जाती है।

'प्रेत और छाया' में मनोवैज्ञानिक विश्लेषणों तथा व्यौरों की कोई कमी नहीं है। उपन्यास में कथा से अधिक मनोवैज्ञानिक केस हैं और उनका विकास वैश्लेषिक विधि पर हुआ है। वसन्त के माधुर्य में पुष्पों की छाया में, नदी के तट पर तो हमने प्रणय-लीला की बातें सुनी थी, किन्तु वर्षा की बेला में, निर्जन घर में, मृत शरीर के पास प्रेम-क्रीड़ा की कल्पना 'प्रेत और छाया' की ही देन है, किन्तु यह प्रेम-क्रीड़ा भी अस्तित्व में कहां आती है। वैश्लेषिक कथाकार ने विश्लेषण की सुविधा प्राप्त करने के लिए ये केस जोड़ दिए हैं। ऐसी भयानक रात में ही नायक के अतल मन में जब उसका पशु जागृत होता है, तभी कुछ अज्ञात और अव्यक्त शंकाएं उसके अन्तर्मन को जकड़ लेती हैं। उस अवेद्य और अंधी स्त्री की विकट और लोमहर्षक प्रेत छाया, आतंक उत्पन्न करके पारसनाथ को जड़ीभूत कर देती है। वह मंजरी की कथा सुनता है किन्तु डरता हुआ, अज्ञात रहस्यमय भय से सिहरता हुआ। कथाकार ने यहां भी कथा कम कही है। मंजरी की मां की संक्षिप्त कथा

जो दा पृष्ठा में था सहनी थी, उससे लिए नैदानिक मनोवैज्ञानिक तन्त्र टूट्टे कर पूर तीन अध्याय और मनीम पृष्ठ (१४६ स १८६) लगा दिए गए हैं।

'प्रेत और छाया' में पारसनाथ का एक अवैध गवय नन्दिनी नामक विवाहिता स्त्री से चलता है। इस अवैध मन्त्र में क्या तो नाम मात्र की ही हो गई है। वास्तव में यह आधुनिक मनोविज्ञान का ही एक नम्य केत है जो पारिवासीय उपन्यासकार डॉ० एच० लारेंस व उपन्यासों के मनोवैज्ञानिक केम से मिसत्रा-जुलता है। लारेंस के उपन्यासों में सुखी, स्वस्थ दाम्पत्य जीवनी का अभाव है। उनका जीवन पति-पत्नी के मायूर्य का साधारण जीवन नहीं है, अपितु पशुप्रा की तरह नित्य मर्षपरत स्त्री और पुरुष का कटु जीवन है। लारेंस के नारी पात्र अपने पुरुष पति पात्रों के प्रति एक दुर्दान्त विह्वल घृणा के भावों से घातघात हैं। इसी तरह 'प्रेत और छाया' की नन्दिनी भुजेरिया के विचार मात्र से नाक भी चढ़ाना चिचिन की गई है। एक नपुंसक पति को पत्नी होने की कल्पना उसके मन और मस्तिष्क का आनन्दानि की पूरी मात्रा भर देती है। वह छुनेघ्राय अपने पति का पालिया देती है। पारसनाथ में वार्ता करने दृष्ट एक दिन कहती है—“आप नहीं जानते यह महानग्य किनसे बड़े अर्थ पिसाच है? अपना की तानिर—अब आपसे क्या छिपाऊ—यह भरी दुश्मन तक उतरवाने पर उताव हो गए थे। जिन राजा साहब का जिक्र मैं अभी आपसे किया है, उन्हीं के हाथ कुछ दिनों के लिए मुझे बेचने की बात यह तय कर चुके थे। हमारा न के जग चाडान के साथ मुझे रहना पड़ता है यह हम घात म बंटा है कि अब मैं मर और सब अपने उनारकर, उसे बेचकर जो कुछ भी मरस मिले, उसमें काम उठाव।”

यह आधुनिक मनोविज्ञान का ही मायाजक है कि जिसने आधुनिक पति पत्नी के दूरस्थ गवधा के रहस्या को मोला है। पति पत्नी हो क्यों? प्रेमी और प्रेमिकाओं की की दितचर्या, हृदय भाव, घात-प्रतिघात और अलदन्दों का विश्लेषण भी किया है। 'प्रेत और छाया' व नन्दिनी और भुजेरिया की वान ऊपर हो चुकी है, अब नन्दिनी और पारसनाथ के संबंध का ही ने लीजिए। दोनों में ही कुछ प्रणय व्यापार के पश्चात् परस्पर विरोधी भाव प्रवणता (Ambivalence) का प्रवाह बहने लगता है। जब पारसनाथ नन्दिनी को मगा ले जाता है और उसे पात हो जाता है कि वह तो बेध्या है, पतिप्रायणा सती गावित्री नहीं, तभी उसके मन में दो तरह की परस्पर विरोधी प्रवृत्तियाँ अति निकट रहकर बहने लगती हैं। उसे नन्दिनी जितनी प्रिय है उतनी घृणीय भी है। घृणा फिर भी प्यार—यह अपनी तरह का केम है जिसे जासी ने वैश्लेषिक प्रक्रिया द्वारा उद्घाटित किया है। पारसनाथ की मन स्थिति का विश्लेषण जोशी ने इन शब्दों में किया है—“पारसनाथ भीतर ही भीतर जलमूनकर, मन ही मन सिर धुनकर रह जाता था। मन्त्र यह था कि नन्दिनी ज्यादा उसे जलने का कारण देती थी। सो-सो पारसनाथ के मन का लगाव उसके प्रति बढ़ता चला जाता था। पारसनाथ को हम बात का बड़ा आश्चर्य था कि जिनका ही अधिक वह नन्दिनी से घृणा करना चाहता है, उनका ही उससे

प्रति आकर्षण क्यों हुआ जाता है ? क्या ईर्ष्या में यह विशेषता है कि वह प्रेमाकर्षण को सान पर चढ़ा देती है ? ... इस अनुभूति के मूल में कौन-सी प्रवृत्ति काम कर रही है ? क्या यही वास्तविक प्रेम की वेदना है ? या यह ज्वलनशीलता उसके पराजित अहं की प्रतिक्रिया है ? ठीक है ।” इस प्रकार के वैश्लेषिक उद्धरणों का ही उपन्यास में बाहुल्य है । इनके द्वारा या तो अवचेतन में दबी काम-कुण्ठा का या हीनता की ग्रन्थि का या अहं का विश्लेषण किया गया है । अतः सिद्ध हो जाता है कि इस उपन्यास में मनोविज्ञान का आग्रह ही प्रधान है ।

‘प्रेत और छाया’ में एक अपसाधारण वैयक्तिक पात्र की उद्भावना हुई है । इसका चारित्रिक पतन ‘संन्यासी’ के नन्दकिशोर से कही हेय कोटि का है । नन्दकिशोर एक या दो स्त्रियों तक अपने यौन संबंध को सीमित रखकर दूसरी स्त्री के साथ विवाह संबंध जोड़ लेता है । वह भी मन की अपसाधारण स्थिति और भावना की पूर्ति के लिए क्यों न जोड़ा हो ; किन्तु पारसनाथ के लिए विवाह की कल्पना मात्र संक्रामक है । वह बुरी तरह से जकड़ा हुआ रोगी है । उपन्यास में उसे अनेक बार प्रेत और उसके सम्पर्क में आने वाली स्त्रियों को छाया के रूप में चित्रित किया गया है ।

चरित्रों में बाह्य-द्वन्द्व गौण है । अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था में पड़ी मंजरी, नन्दिनी और पारसनाथ कथा के लिए भार बन गए हैं । यह ठीक है कि ये पात्र गत्यात्मक हैं, स्थिर नहीं, किन्तु मनोवैज्ञानिकता के आग्रह ने इनको अनेक स्थलों पर कुण्ठित बनाने के साथ काफी समय तक स्थिर भी बना दिया गया है । मंजरी और नन्दिनी को ही लें । मंजरी मातृ-भक्त है ; इसी मातृ-प्रेम के कारण वह पारसनाथ के साथ उस समय तक चलने को तैयार नहीं होती जब तक उसकी मृत्यु न हो गई । मृत्यु के पश्चात् वह अनुभव करती है कि उसी मां ने उसके जीवन की गति को रोक रखा था, भीतर से उसकी मनोभावनाओं को गति नहीं मिल रही थी । जब नन्दिनी को पता चलता है कि पारसनाथ का यथार्थ स्वरूप क्या है और उसके जीवन में प्रवंचना घटित हुई तो वह जड़ीभूत हो जाती है—मानसिक घात-प्रतिघात के पश्चात् पुरुष मात्र से घृणा करने लगती है । पात्रों के द्वन्द्वचक्रों के वैश्लेषिक चित्रण की हामी स्वयं जोशी ने भूमिका में भर ली है ; किन्तु ये विश्लेषण अन्य पुरुष शैली अपनाने के कारण अधिकतर जोशी द्वारा ही प्रस्तुत हुए हैं, यत्र-तत्र पारसनाथ, मंजरी आदि पात्र भी अपनी मनःस्थिति पर मनन और विश्लेषण कर लेते हैं । पात्र द्वारा अन्य पात्रों का विश्लेषण भी इस रचना में उपलब्ध होता है ।

वैश्लेषिक पद्धति के उपन्यासों में कथा मनोविज्ञान के साथ-साथ दर्शनशास्त्र के प्रश्नों से भी आवृत रहती है । युग द्वारा प्रतिपादित सामूहिक अवचेतन के महत्त्व का सिद्धान्त केवल मात्र मनोविज्ञान की थाती ही नहीं है, यह स्वयंमेव एक दार्शनिक सिद्धान्त है । सामूहिक अवचेतन जीवन को उचित दिशाओं में परिचालित करता है । इसमें विच्छेद करने वाली वस्तु ही व्यक्ति को समाज से परे ले जाती है ; उस वस्तु के हटाने पर ही सामूहिक अवचेतन के साथ जीवन गति में अनुकूलता आती है । व्यक्ति विशेष अपनी

स्वामादिक स्थिति प्राप्त करता है। 'प्रेम और छाया' में सामूहिक अज्ञान चेतन के साथ पारमार्थिक तथा मजदूरी आदि प्रश्नों की अन्तर्चेतना का सामग्र्य रूप स्थापित करा कर ही शान्ति को स्वस्थ जीवन दृष्टिकोण प्राप्त कराया गया है। वे आत्म कल्याण के साथ-साथ लोक कल्याण के आदर्श जीवन-रसना का अग्रगण्य कथा की इतिश्री में योगदान देते हैं।

'प्रेम और छाया' के पात्र समय-क्रमगत मानसिक चिन्तन में लगे दृष्टिगोचर होते हैं। यह भी युग विषय का दल है। बौद्धिक युग का वैयक्तिक पात्र कभी सजग होकर मतन करता है, कभी ब मिर पंर की बातें मोचता है। पारमार्थिक को ही ले। तरह-तरह की उपद्रव, बेगिर-पंर की कल्पनाएँ उनके मन और मस्तिष्क को घेरे रखती हैं। य क्षण में उदय हाती हैं और लहर की भाँति दूसरे क्षण में विलीन हो जाती हैं। विविध-विविध समय, भयकर आन्तिका और जटिल दुश्चिन्ताएँ उसके मस्तिष्क को घ्राच्छादित रखती हैं। पारस मजदूरी की यह कहकर चलाता है कि डॉक्टरों को बुलाकर लाया किन्तु मस्तिष्क में उठी तूफानी म्हाण उम नन्दिनी के घर ले जाती हैं। उसका चेतन उससे एक काय कराना चाहता है, किन्तु अवचेतन उसे दूसरी दिशा में ही ले जाकर पटक देता है।

जोशी के उपन्यास साहित्य में नाटकीयता देखने वाले आलोचक भी विद्यमान हैं। एक आलोचक लिखत है—“दशावत जोशी के 'निर्वासित' और अन्य उपन्यास 'संघर्ष', 'प्रेम की राती', 'प्रेम और छाया' मनुष्य के आचरण को उपचेतन मन के प्रभाव से निर्धारित विवृत करत हैं। यद्यपि अपन सभी उपन्यासों में श्री जोशी ने पात्रों की मानसिक चेष्टाओं और प्रवृत्तियों का विस्तरेण पात्रों द्वारा ही कराया है और यथासम्भव अपने व्यक्तित्व को अलग रखा है और इस प्रकार उन्होंने उपन्यास रचना में नाटकीय शैली को ग्रहण किया है और उसमें उन्हें पर्याप्त सफलता मिली है।” प्रस्तुत प्रवृत्ति के लेखक मना-तुमार जोशी की रचनाओं में नाटकीयता का सर्वथा अभाव है। प्रमुख रचनाएँ अन्तर्बोधन का विषय प्रस्तुत करती हैं, इसके लिए विस्तरेण नामक साहित्य विधि को अपनाया गया है। 'जहाँ का पछी' समन्वित गित्य विधि की रचना है जिसकी चर्चा आगे की जाएगी।

### जैनद्रकुमार

जैनद्रकुमार हिन्दी जगन में जैनद्र के नाम से प्रसिद्ध हैं। जोशी के पदचान्ने विस्तरेण नामक गित्य विधि के दूसरे प्रमुख कथाकार हैं। इस संबंध में एक आलोचक का कथन पठनीय है—“जैनद्रकुमार हिन्दी के प्रमुख उपन्यासकार हैं जिन्होंने मध्यवर्गीय समाज की खीन-चेतना को मुखरित किया है। उन्होंने व्यक्तित्व को मूलतः व्यक्ति-मानकर उसकी आप्ताओं की वाणी देने का प्रयास किया है। वे व्यक्तिगत जीवन का विवृत करत हुए बाह्य म आन्तरिक और आण है, सामाजिक समस्याओं के स्थान पर व्यक्तित्वगत उसमनों का विस्तरेण करत लगे हैं।” वैयक्तिक प्रश्नों का विस्तरेण ही जैनद्र को इष्ट है। य कथा-निवृत्तन (Plot-Treatment) चरित्र चकन की ओरला अपने

दृष्टिकोण के प्रति अधिक सचेष्ट एवं आयही दीख पड़ते हैं। उपन्यास की विचार प्रधानता की इस प्रवृत्ति की ओर स्पष्ट संकेत करते हुए अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक श्री ग्रेवो लिखते हैं—“स्पष्टतः औपन्यासिक शिल्प में दृष्टिकोण मूल तत्त्व है। कोई दृष्टिकोण अपनाने पर ही कथानक, चरित्र-चित्रण, ध्वनि, वर्णन आदि का रूप एक सीमा तक निश्चित होता है।<sup>३</sup> जैनेन्द्र में विचारक कथाकार अपने कथात्मक कलाकर से ऊपर उमर आता है। जैनेन्द्र प्रेमचन्द की भांति अपने उपन्यासों में समस्याएं अवश्य उठाते हैं, किन्तु सर्वत्र उनका समाधान देने के लिए रुकते नहीं। उनके मतानुसार इससे औपन्यासिक शिल्प विगड़ जाता है। वे लिखते हैं—“कहानी लेखक किसी घटना को, सत्य को या भाव को अनुभव करता है। और सहसा उसे पकड़ लेता है—वह उसके मन में पैठ जाता है। बस, इसी विन्दु से कहानी शुरू हुई... जहां उसे रोका टेकनीक विगड़ गई।”<sup>४</sup> इस संबंध में जैनेन्द्र के शिल्प की प्रशंसा करते हुए डॉ० देवराज उपाध्याय ने भी लिखा है—“जैनेन्द्र किसी एक समस्या का समाधान देने का प्रयत्न नहीं करते, इसका कारण यह भी है कि उन्हें असंख्य समस्याएं दीखती हैं, असंख्य प्रश्न, मानो जीवन समस्याओं और प्रश्न-चिह्नों का ही समुदाय हो। इतनी समस्याओं के सुलझाने की आशा कहां तक की जाए।”<sup>५</sup>

अपनी लेखन प्रक्रिया और शिल्प तथा शैली के विषय में पूछे गए मेरे कुछ प्रश्नों का उत्तर आपने इन शब्दों में दिया—“शैली व्यक्तित्व में गर्भित होती है जबकि शिल्प एक सचेत प्रक्रिया है। मेरी ओर से शिल्प यदि एक सचेत प्रक्रिया न भी हो तो भी उपन्यास के गुण में बाधा आने का कारण नहीं है। कम से कम मैं अपने शिल्प के बारे में बेभान हूं। लिखना मेरे लिए मजबूरी रही है। मैं अपनी प्रेरणा से नहीं लिखता हूं, बाहरी विवर्गता से लिखता हूं। ‘व्यतीत’ और ‘मुक्तिबोध’ दोनों प्रति सप्ताह आकाशवाणी से प्रसारित होते थे, तदनुसार एक दिन पहले प्रति सप्ताह उसका परिच्छेद लिखा जाता था। जैसे ‘मुक्तिबोध’ दस सोमवारों को प्रसारित किया गया। इस तरह पुस्तक के दस परिच्छेद दस रविवारों की प्रातःकाल लिखाए गए। बीच के छः रोज शून्य बीतते थे। दूसरे उपन्यास भी इसी तरह बिखरे ढंग से लिखे गए हैं। ‘जयवर्धन’ एक बन्धु अपनी हठ से दस मील दूर से लिखने आया करते थे। नौकरी करते थे और रविवार ही उन्हें मिल पाता था। बीच में कभी-कभी रविवार भी छूट जाता था। ऐसे ‘जयवर्धन’ का आरम्भ हुआ। इसी बीच लगभग दो मास के लिए मुझे यूरोप प्रवास के लिए जाना पड़ गया। आने पर हठात् फिर सिलसिला शुरू हुआ और इस बार आग्रह रखने वाले दूसरे

2. “The point of view, it is apparant, is the fundemental principle of the Technique in the novel structure. By the adoption of one or another point of view, plot, characterization, tone, description are all to some degree determined.”

—The Technique of Novel—P. 81

३. साहित्य का श्रेय और प्रेय—पृष्ठ ३५६

४. साहित्य चिन्ता : जैनेन्द्र की उपन्यास कला शीर्षक निबन्ध से अवतरित

हो बहुत धीरे, जा लिखते थे। ऐसी हालत में आप ही सोच लें कि गिल्स का क्या होगा ?<sup>१</sup>

सामाजिक व्यवस्था के प्रति समन्तोप, वैयक्तिक विचारणा के प्रति आकर्षण, दार्शनिक प्रश्नों की ऊहा-पोहा का विश्लेषण जेनेन्द्र की जानी-महजानी बातें हैं। 'त्याग-पत्र' का प्रमोद सामाजिक मान्यताओं में अनास्था रखने के कारण त्याग-पत्र देता है। मृणाल वैयक्तिक विचारणा के पापण के कारण जीवन भर प्रभावित रहती है और इनके उपयासों के प्राप्त सभी पात्र दार्शनिक या मनोवैज्ञानिक प्रश्नों को तलाशते दृष्टिगोचर होते हैं।

परस—१९२६

'परस' की रचना प्रेमचन्द युग में हुई, फिर भी यह सत्कालीन औपन्यासिक शिल्प के अनुसार नहीं लिखा गया। इस रचना में शिल्पगन नवीनता है। इसमें विस्तृत जीवन का वर्णन न बल्कि जीवन की कुछ स्थितियों का विश्लेषण किया गया है। क्या के नाम पर जेनेन्द्र के पास बहने के लिए अधिक नहीं है? क्या का आपको इतना मोह भी नहीं है, जब लिखने बैठते हैं तो अपना समस्त ध्यान जीवन की विविध स्थिति (Situation) पर केन्द्रित कर देने हैं, फिर उसी स्थिति में संचालित अनेक स्थितियों का उदय और विकास होता रहता है, कहानी भी बड़ती जाती है, किन्तु इसका अधिक श्रेय उपन्यास के पात्रों को मिलता है, वही उसे खींचे चले जाते हैं।

परस विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत आता है। कट्टो-सत्यधन में प्यार है—यही के शीघ्र स्थिति है। क्या के पूर्वार्थ में इसी स्थिति का विश्लेषण किया गया है। कट्टो बाल विधवा है, सत्यधन ब्राह्मणवादी है, दोनों एक ही ग्राम में पने हैं, साथ-साथ खेलते हैं, अन्न प्रेम हा आता है। इसी बीच परिस्थिति सत्यधन को गरिमा के निकट ले आती है—दोनों का लकर सत्यधन के मन में द्रव्य होने लगता है। जेनेन्द्र ने इसका विश्लेषण दिया है क्या का पात्रों के हाथ में सौंप दिया है, वे ही विशेष स्थिति एवं अन्य पात्रों का विश्लेषण करने हैं—“फिर वह कट्टो के बारे में सोचने लगा। सोचा, क्या दुखियों के प्रति हम निश्चितता का कोई कर्तव्य नहीं है? क्या ससार का सारा सुख हाथिया लेना अर्थात् नहीं है। उनके प्रति जिन्हें उसका कण भी नहीं मिल पाया है? और कुछ नहीं तो उनके खातिर क्या हम अपना सुख कम नहीं कर सकते? कट्टो को इसी तरह रहने देकर मैं सुदूर कैसे विलास-गत में डूब सकता हूँ?”

पात्रों का मनन और विश्लेषण विश्लेषणात्मक शिल्प विधि के उपन्यासों की प्रमुख विशेषता है, किन्तु हमका तात्पर्य यह नहीं कि उपन्यासकार कुछ कहना ही नहीं। अपनी ओर से कुछ कहने का अधिकार नाटक में नाटककार की भले ही न हो, किन्तु यह अधिकार उपन्यास में उपन्यासकार को प्राप्त है कि वह अपनी ओर से कुछ कहे। जेनेन्द्र ने भी वही-वही दार्शनिकों की-सी स्थिति का दो है। 'परस' में आप लिखते हैं—‘पुष्प

बनाता है, विधाता बिगाड़ देता है,—अंग्रेजों की एक कहावत है। संशोधन कर यह भी कहा जा सकता है—पुरुष बनाता है, स्त्री बिगाड़ देती है। तब भी कहावत में कम तथ्य या कम रस नहीं रहता। बात वास्तव में यह है कि पुरुष कम बनाता है या बिगाड़ता है। इसी तरह पुरुष कुछ नहीं बनाता-बिगाड़ता जो कुछ बनाती और बिगाड़ती है, स्त्री ही है। स्त्री ही व्यक्ति को बनाती है, घर को कुटुम्ब को बनाती है, जाति और देश को भी, मैं कहता हूँ स्त्री ही बनाती है। फिर इन्हें बिगाड़ती भी वही है।<sup>१</sup> यह टिप्पणी देकर जैनेन्द्र ने इसे 'परख' के नायक सत्यधन पर लागू किया है। कट्टो और गरिमा के मध्य भटक रहे सत्यधन की स्थिति को स्पष्ट किया है।

विश्लेषणात्मक-विधि के उपन्यासों में कथाकार को बहिर्जीवन की अपेक्षा अन्तर्जीवन में डूबकी लगाने की आवश्यकता रहती है। 'परख' में जैनेन्द्र ने भीतर की ओर भांका है और जो कथा के भीतर है उसे बाहर लाए है, केवल भीतर डूबकर नहीं रह गए। डॉ० रामरत्न भटनागर के शब्दों में जैनेन्द्र "भीतर डूबकर रह गए है, बाहरी अथवा सामाजिक स्थितियों का-इंगित-मात्र-किया है।"<sup>२</sup> मेरे मतानुसार जैनेन्द्र ने भीतर की भांकी अवश्य ली है, किन्तु वे उसमें लीन होकर नहीं रह गए, अपितु जो भीतर है उसे बाहर लाए है। उन्होंने सामाजिक स्थितियों की ओर संकेत ही नहीं किया, है अपितु उनका विश्लेषण भी किया है। हाँ उनकी व्याख्या में वे नहीं पड़े क्योंकि इस शिल्प के उपन्यासों में यह संभव नहीं है। जैनेन्द्र ने प्रेम की स्थिति और विवाह की समस्या जैसे व्यापक सामाजिक प्रश्न को वैयक्तिक घरातल पर उभारा है। भगवदयाल के पत्र में प्रेम और विवाह की सीमाएं बताई हैं। स्पर्धा और श्रद्धा, ईर्ष्या और अर्चना जैसे प्रतिद्वन्द्वी भावों को एक आकर्षण तले मिलाया है। कुछ आलोचक इसे अति आदर्श या अमनोवैज्ञानिक कहें तो कहें, किन्तु जीवन में यह स्थिति भी संभव है और 'परख' में ऐसी स्थिति को गरिमा सत्यधन के विवाह अवसर पर दर्शाया गया है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में चरित्रों की रूपात्मक और व्यापारात्मक व्याख्या नहीं होती, अपितु उनका चरित्र विषयक विश्लेषण होता है। गरिमा के चरित्र को ही ले। गरिमा में अहं संबंधी प्रवृत्तियाँ (Egoistic tendencies) विद्यमान है—“वह गंवार छोकरी मेरा मुकाबला करेगी—मेरा ? यह भाव उसे दिन-रात सुलगाने लगने लगा।”—आगे जैनेन्द्र ने गरिमा के अहं का विश्लेषण प्रस्तुत किया है। अहं जन्मि ईर्ष्या और स्पर्धा की बात उठाई है। जब उसका भाई विहारी कहता है—“हम-वह बंध गए हैं, मैंने विवाह किया है” तब गरिमा की चरित्रगत स्थिति का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है—“इसके लिए गरिमा तैयार नहीं थी। यह सौभाग्यतया कट्टी के योग्य है ? कट्टो को प्यार तो करेगी—करती, पर यह एकदम इतना सौभाग्य ! कट्टो ने यह अपनी योग्यता से कमाया नहीं है, निस्संशय छल से प्राप्त कर लिया है—इतनी उसकी स्पर्धा।”

२. 'परख'—पृष्ठ ४०

३. जैनेन्द्र साहित्य और समीक्षा—पृष्ठ ५३

४. परख—पृष्ठ ८०



गरिमा का यह भाव उस पहचानने नहीं देता कि, 'स्पष्ट' किम मात्र मे है? हा पाठक पहचान जाना है। यह कट्टा बा, ग्यागमयी भाइय कट्टो का पड चुता है। धो चलकर गरिमा भी उसे पहचान लेती है—“यह कट्टा ऐसा बात करती है कि कही स बचन की गह ही नहीं छाती। सवान भी करती है, और जवाब भी अपने ही भाव दे देती है, जिसमें नहीं करन का मोहा नहीं रहता। गरिमा इसकी यही बात देख-देखकर घबराकर रही है। गरिमा से जा चाहें करवा लेनी है और हर बात में अपनी ही चलाती है, पर ऐसे टग से कि कुछ कहने नहीं बनता, बिल्कुल अगम्य ही नहीं।” “कट्टो का छाटा बनता आता है और जिस छाटा बनता आता है, उसे प्यार पाना आता है, जब हम नन्हें पीछ पड जाते हैं तो कट्टा का प्यार न देना कठिन हो जाता है।”

सायन, कट्टा और बिहारी तीन प्रमुख पात्र हैं, तीनों ही वैयक्तिक हैं। सायन जिस आदर्श का नींव पर जीवा आरम्भ करता है परिस्थितियों के परम पडकर बिहारी पगल उनपर अडिग नहीं रह पाता, सम्पत्ति से उस मोह हो जाता है, गरिमा के पिता आन स्वमुर की मृत्यु और कमीशन पर वर शुद्ध हो उठता है, कट्टा के कहने पर उभरता है। कट्टा इस उपन्यास की केन्द्रिय पात्र है जिसकी घूरी पर कथा घूमती है, पात्र भी घूमते हैं। परिस्थिति अनुकूल वह केवल आन का ही नहीं माह लेती, अपितु गरिमा, बिहारी और सत्यधन का भी बदन डालती है। कट्टो धन में ही नहीं डूबी रहती, बाहर की परिस्थितियाँ और पात्रों का जीवन चया के साथ साथ घूमती है।

पात्र आत्मनीत ही नहीं हैं, दूसरों के मन की गाँठ भी खोल रहे हैं। बिहारी विनोदप्रिय साधारण सा लगने वाला पात्र सूक्ष्म-द्रष्टा है। वह सत्यधन की अन्तर्द्वेषना में छिपी समस्त कामनाओं का विनोदपूर्ण दन पवित्रों में कर डालता है—“मैं तो यही कहूँगा कि तुम आत्म प्रवचना करते हो, और उनके साथ चलने वाली जो अन्तिम शक्ति है उसे अपनी या भार वाकूजी और गरिमा की ओर बँटकर बचा जाना चाहते हो, सो नहीं होगा, मर।” वास्तव में सत्यधन का आदर्शवाद, बिहारी कट्टा के प्रति आन्तरिक, आत्मप्रवचनमान है। वह दूसरों की आँट चाहता है भगवत्पात के पत्र का पाकर इतना प्रसन्न होता है कि मानो स्वर्ग का राज्य मिला हो। इस पत्र की आँट में ही वह परिवर्तित रूप अपनाता है। इसके चरित्र में गति आती है। सत्यधन का चरित्र गत्यात्मक (Dynamical) है।

‘परस’ में पाठक को किसी प्रकार के राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक या सांस्कृतिक आन्दोलन का वर्णन उपलब्ध नहीं होता। यह वर्णनात्मकता में प्रयाण की सूचना है। इसकी इस शिल्पगत योजना पर टिप्पणी करने हुए एक आलोचक ने कहा है—‘परस’ मात्र हृदय का उद्गार है। सांख्यिक चिन्तन के सूत्र मिलते हैं किन्तु उनको दृष्टि लाय भी प्रकटी है। चरित्र चित्रण गूढ़ता और जटिलता में शून्य है। ‘परस’ की भाव-प्रवणता

५ परस—पृष्ठ २२

६ यही—पृष्ठ ८६-८६

७ यही—पृष्ठ ४८

८ रघुनाथगरज आताही जनेत्र और उनके उपन्यास—पृष्ठ ५४

को स्वयं जैनेन्द्र स्वीकार करते हैं—“परख में क्या श्रेय है और क्या प्रेय है—इसके उत्तर में मुझे निश्चय है कि साहित्य का अध्यापक और विद्यार्थी अत्यन्त प्रमाणिक रूप में बहुत कुछ कह सकेगा। पर मैं इतना जानता हूँ कि उसके सत्यघन की व्यर्थता मेरी है और बिहारी की सफलता मेरी भावनाओं की है। और कट्टो वह है जिसने मुझे व्यर्थ किया और जिसे मैं अपनी समस्त भावनाओं का वरदान देना चाहता था।” मैं समझता हूँ कि भाव-प्रवणता के आधिक्य के कारण कोई रचना शिल्पगत महत्त्व नहीं खो देती। ‘परख’ में जैनेन्द्र ने अपने पात्रों के मनोभावों को सूक्ष्मता के साथ देखा-परखा है। उनके मनोजगत का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करके कीशलपूर्ण चित्रण किया है। पात्रों के मन की द्वन्द्वात्मक स्थिति पाठकीय आकर्षण रखती है। कट्टो विधवा है। यदि यह पात्र प्रेमचन्द द्वारा निर्मित होता तो वर्णनात्मक विधि द्वारा चित्रित होकर उसके सामाजिक रूप को अभिव्यक्त करता, समस्या की व्याख्या पाता किन्तु जैनेन्द्र के हाथों उसके मनस्तत्त्व का विश्लेषण हुआ है। जोशी-रचित ‘लज्जा’ की तुलना में इसमें एक शिल्प एवं शैलीगत अभाव दृष्टिगोचर होता है। जहाँ पर जोशी विश्लेषणात्मक विधि को अपनाकर पात्रों का स्वतंत्र विकास करते हैं और उन्हें ही एक दूसरे के विश्लेषण की पूर्ण सुविधा देते हैं, वहाँ जैनेन्द्र ‘परख’ में उनके स्थलों पर पाठक को सम्बोधित करते हैं जैसे पृष्ठ १४, २०, १२८ पर वे कथा में हस्तक्षेप करते हैं। विश्वम्भरनाथ शर्मा में भी इस त्रुटि का आधिक्य है।

### सुनीता—१९३५

जैनेन्द्र की सुनीता विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उत्कृष्ट उदाहरण है। इस उपन्यास की कथा विस्तृत न होकर सीमित रही है, अतः छोटे कंवास पर कुल पांच पात्रों में भी तीन ही प्रमुख हैं—श्रीकान्त, उनकी पत्नी सुनीता और क्रान्तिकारी मित्र हरि-प्रसन्न। इस उपन्यास की कथा इकहरी है।

कथा की गति अतीत की घटनाओं के रेखाचित्र द्वारा प्रस्फुटित हुई है। कथाकार को समस्त घटनाओं का विवरण देने की आवश्यकता ही नहीं पड़ी। उसने तो उस कथा में श्रीकान्त, हरिप्रसन्न और सुनीता से संबंधित जीवन की कुछ स्थितियों को पकड़ा है और उनका विश्लेषण मात्र प्रस्तुत कर दिया है। पहली स्थिति सुनीता-श्रीकान्त के वैवाहिक जीवन की दुरुहता से संबंधित है। तीन वर्ष के वैवाहिक जीवन में दोनों एक प्रकार की घुटन की अनुभूति करते हैं और प्रयाग की यात्रा कर भीतर से बाहर आने पर इस घुटन की दूरी अनुभव करते हैं। इसमें हमें एक अत्यन्त सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता का परिचय मिलता है।

श्रीकान्त के रूप में एक चरित्र का पूरा विवरण नहीं है अपितु जीवन की एक विशेष स्थिति का विश्लेषण है। श्रीकान्त के मन में एक अभाव खटकता है, जिसके कारण वह सन्तुष्ट नहीं है, जीवन का माधुर्य (पत्नी-संसर्ग) भी इस अभाव की पूर्ति करने में असमर्थ है, अतएव वह अपने जीवन में आए प्रिय मित्र हरिप्रसन्न के साहचर्य की कामना

करता है। इस कामना की पूर्ति के लिए दोनों का मिलाप अनायास हो करा दिया गया है। दोनों के मिलाप पर ही कथा की प्रगति और जीवन की दूसरी स्थिति (दो मित्रों के बीच विवाहित पत्नी की स्थिति) का विश्लेषण सम्भव हो सका है। एक स्थल पर सुनीता बेकाम स्टेडी रूम को माफ करने में लगी है कि इसने मे हरिप्रसन्न के साथ श्रीकान्त कमरे में प्रवेश करता है, दूसरे स्थल पर सुनीता अकेली बैठी है कि ऐसे में हरिप्रसन्न आ जाता है। 'वह नहीं हैं, गए हैं'—यस संक्षिप्त उत्तर पर ठिठक जाना है। फिर दोनों में वार्ता-लाप होता है और लेखक लिखता है—“सुनीता चुप हो गई। हरि भी चुप रहा। वह अपने आपको अद्भुत मानूम हो रहा था।”

इस प्रकार की स्थिति या जीवन में नहीं नहीं हैं, किन्तु इनका औपन्यासिक रूप अत्यन्त नया है। जैनेन्द्र ने 'सुनीता' में कथा, पात्र, संवाद और शैली को प्रस्तुत किया है। कथा में व्यापकता के स्थान पर गहनता है क्योंकि वह विश्लेषणात्मक विधि द्वारा मयो-जित होती हुई तीव्र गति से उद्देश्य की ओर अग्रसर हुई है। कथा शृंगला बीच में टूट गई है क्योंकि जीवन की कुछ स्थितियों का विश्लेषण ही कथाकार का ध्येय रहा है। उदाहरणतः सत्या की कथा बीच में आ आकर अनेक बार टूटी है। हरिप्रसन्न की ठीक मार्ग पर लाने तथा स्वाभाविक रूप में जीवन-यापन करने का दायित्व सुनीता को सौंपा गया है। सत्या इसी सुनीता की छोटी बहन है और हरिप्रसन्न के लिए तैयार करने के उद्देश्य से लाई गई है, किन्तु कथा के मध्य में वह एक लम्बे समय के लिए मुख्य कथा से परे हटा दी गई है, केवल श्रीकान्त को अपने घर रोके रखने के लिए अन्त में हमारे सामने आती है, वह भी अग्रणी-सी, विचलित-सी। इस शृंगला को तोड़ने के कारणों पर प्रकाश डालते हुए एक आलाचक्र लिखते हैं—“अस जैनेन्द्र के उपन्यासों में कथा शृंगला टूटी-सी, कथा भाग में बड़े बड़े रिक्त स्थान (gaps) हैं इसका एक मनोवैज्ञानिक आधार है कि पाठक का निराशील मानस व्यापार इन खण्डों में भी पूर्णता देख सका है।”

विश्लेषण के दो रूप हैं—दाशनिक विश्लेषण तथा मनोविश्लेषण। 'सुनीता' में जैनेन्द्र ने प्रथम रूप को प्राथमिकता दी है। 'सुनीता' की कथा को दाशनिक विश्लेषण के आधार पर गति दी गई है। कथा के बीच में आ आकर जैनेन्द्र अपने दाशनिक सिद्धान्तों का विश्लेषण करते हुए भागें बड़े हैं। कथनात्मक उपन्यास में लेखक किसी भी घटना, पात्र अथवा दृश्य का विश्लेषण कथन करके कथा की गति देता है, तब कथा कुछ समय के लिए दूरवर्ती होती जाती है, ठीक ऐसे ही विश्लेषणात्मक उपन्यासों में होता है। 'सुनीता' में दो उदाहरण दिए जाने हैं—“जीवन के दो ढंग हैं, एक तो यह कि बहुत सोचते-विचारते हुए चला जाए। दूसरे यह कि अपने महज भाव से चलने जाया जाए, मोच विचार की पाठ कम से कम बाधकर अपने पाग रखी जाए। प्रश्नोत्तरी का एक शब्द है, सल्फ कौं रास। अपने रास्ते में जब हमारी चेतना हमारे भीतर रमी हुई, समाई हुई नहीं रहती, एकपुष्पक विण्ड की भाँति कौंपनेकस' गाठ-सी बनी भीतर अन्तःसमाई सी छलकती-उछलती रहती

है, तब आदमी को चैन नहीं पड़ता। मनुष्य नामक प्राणी में सोच-विचार का सिलसिला यों तो किस क्षण टूटता है, वह तो चलता ही रहता है। किन्तु उस सोच-विचार में मनुष्य का अहं बहुत मिला रहे तो गड़बड़ होती है। उसी को कहते हैं सेल्फ काँन्सस। इस स्थिति में मनुष्य के व्यवहार का सरल भाव नष्ट हो जाता है।<sup>३</sup> आगे चलकर अगले ही पृष्ठ पर कथाकार लिखता है—“हम कहते हैं पति और पत्नी, प्रेमी और प्रेयसी, माता और पुत्र, बहिन और भाई। वह ठीक है। वे तो स्त्री-पुरुष के मध्य परस्पर योगायोग के मार्ग से बने नाना संबंधों के लिए हमारे नियोजित नामकरण हैं। किन्तु सर्वत्र कुछ बात तो सम-भाव से व्यापी है। सब जगह स्त्री-पुरुष इन दोनों में परस्पर दीखता है आंशिक समर्पण, आंशिक स्पर्धा...? लेकिन हम कहानी कहें”<sup>४</sup>—इस पंक्ति के साथ-साथ पुनः कथा कही गई है।

कथा में जीवन की तीसरी स्थिति को स्पष्ट करने के लिए श्रीकान्त को मुख्य कँन्वास से परे हटा दिया गया है। वह एक केस की ओट में लाहौर चला जाता है। यहीं आस्तिकता का प्रचार करने के हेतु जैनेन्द्र ने हरिप्रसन्न सुनीता संवाद की योजना की है। हरि बंध कर रहना नहीं चाहता। सुनीता अपने पति की इच्छा पूर्ति हित उसे बांध कर रखने के साधन जुटाती है। सुनीता कहती है—“देखो, तुम भागते हो तो भागो। लेकिन अपने से कहां भागो?... भागना तो नरक से भी ठीक नहीं। क्योंकि नरक का भय फिर तुम पर सवार ही रहेगा। इससे आओ हरिप्रसन्न, हम दोनों परमात्मा का विश्वास पाएं और उसकी प्रार्थना में से बल पाएं।”<sup>५</sup> उपरोक्त उदाहरण से स्पष्ट हो जाता है कि जैनेन्द्र की संवाद योजना भी विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि अनुकूल हुई है। इसमें विवरण देकर लम्बे सम्भाषणों की योजना नहीं जुटाई गई, अपितु संकेत देकर दार्शनिक तथ्यों तथा सिद्धान्तों का विश्लेषण उपलब्ध होता है। यह उपन्यास प्रश्नों की जिज्ञासा में पल्लवित हुआ है।

जैनेन्द्र की पात्र योजना के विषय में एक आलोचक लिखते हैं—“जैनेन्द्र के उपन्यास-पात्र बहुल नहीं है। थोड़े से चरित्रों को लेकर वे चले हैं। मुख्य चरित्र तीन-चार से अधिक नहीं हैं, शेष पद पूर्ति के लिए हैं। फलस्वरूप यहां प्रेमचन्द के उपन्यासों जैसी भीड़ नहीं है। पूरे चरित्रों का तो पूरा परिचय भी हम नहीं मिलता।”<sup>६</sup> यह एक ऐसा तथ्य है जिसे सभी स्वीकार करेंगे। जैनेन्द्र के उपन्यास विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के हैं अतः उनमें पात्रों की अधिकता तथा जीवन का व्यौरा ढूँढना व्यर्थ है, वे तो चरित्र की विशेष स्थिति का उद्घाटन करते हैं। पात्र को विशेष परिस्थिति में उभारते हैं और उनकी व्याख्या करने की वजाय विश्लेषण करते हैं।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में व्यक्ति को समाज के माध्यम से प्रस्तुत

३. सुनीता—पृष्ठ १३५

४. वही—पृष्ठ १३६-१३७

५. वही—पृष्ठ १६८

६. डॉ० रामरत्न भटनागर : जैनेन्द्र साहित्य और समीक्षा—पृष्ठ १७०

नहीं किया जाता। यहाँ ता वैयक्तिक चरित्रा की उद्भावना हुआ करनी है। 'सुनीता' म सुनीता, श्रीकान्त और हरिप्रसन्न प्रमुख पात्र हैं। तीनों ही वैयक्तिक चरित्र हैं। इनकी अपनी विविष्ट सीमाएँ हैं। सुनीता के द्रष्टव्य चरित्र है। पति के रूप में श्रीकान्त और प्रेमी के रूप में हरिप्रसन्न दोनों का भ्रमरा भुकाव इसकी ओर हुआ है, किन्तु यह मुलौ कटा है ? मदव सिमटी रही है। बनाव्य-गरायणता और जीवन में यम नियम आदि पानन की ही उसने पूरा महत्व दिया है। विश्व की ओर से निर्दिष्ट वह अन्तर्मुखी बन कर की सीमा में आवद्ध रही है, किन्तु हरिप्रसन्न का सामोप्य उसकी वैयक्तिक प्रवृत्तियों को उभार कर उसे भीतर से बाहर ले आने में सहायक सिद्ध हुआ है। सुनीता आत्मरत रहना नहीं चाहती, परिवार की सीमा की लापना चाहती है, क्योंकि गृहस्थी में वह न स्पृति पाती है न रस। उसके जीवन में फीकापन है। मनन और विश्लेषण की प्रतिभा उसमें उभर आती है—“किन्तु मच परिवार ही क्या व्यक्तित्व की परिधि है ? क्या मैं इसी में बँटू ? क्या हम ताड़कर, लापकर, एक बड़े हित में खो जाने को मैं न बड़ू ? उस विम्वृत हित के लिए जिऊ, उसी के लिए मरू तो क्या यह अयुक्त है, अयमं है ?” इसी विश्लेषण की दिशा में उसके चरित्र का विकास होता है, वह घर की सीमा से बाहर निकलती है। बाहर निकलकर कभी वह हरिप्रसन्न की जाय पर लेटती है, कभी उसे अपना नग्न रूप दिखाने को आनुर हो उठती है।

हरिप्रसन्न के चरित्र में मनोविश्लेषणात्मक प्रयोग प्राप्य हैं। श्रीकान्त-सुनीता दाम्पत्य जीवन को वह देखता है, परखता और अनुभव करने लगता है। धीरे-धीरे उसका अपना विश्वास डगमगा उठता है। उसका चित्त एक प्रकार के भय और आशका तले डबने लगता है। क्या वह गिर रहा है ? क्या दमिन काम वासनाएँ उभर रही हैं ? जैनेन्द्र उसके चरित्र का विश्लेषण करते हुए स्वयं कथा में लिखते हैं—“हम का चित्त मानो एक प्रकार की व्यर्थता के नीचे सकुचित हो रहता है। सकुचन में से ही अहंकार का उदय है, भय की भोति है। मानो कुछ उसके भीतर में व्याप्य करता हुआ उठता है—क्यों, तू अविजित है ? तू जयी है ? भरे तू तो अयम है, अयम है।” कान्तिकारी हिता मार्ग का अवलम्बी हरिप्रसन्न महाम्य उद्बुध और अतृप्त काम का शिकार है।

मेरी दृष्टि में हरिप्रसन्न का चरित्र भी वैयक्तिक है, एक कान्तिकारी का प्रतीक नहीं। परिस्थिति अनुकूल उसने अपने को मोटा है। सुनीता-श्रीकान्त दाम्पत्य का सामोप्य पाकर वह अधिक सकुचित हो उठा है। इससे पूर्व वह जहा भी गया है अपने को फैलाता रहा है, यहाँ के अनावरण में सकुचित, लज्जागील और चिन्तित हो उठा है। श्रीकान्त के घर हटने ही पुन उसने अपने को फैला लिया है जिसके कारण दूसरा चरित्र (सुनीता) भी फैला है। सुनीता ने तो अपने ऊपर से अपना अधिकार ही खो दिया है। वह सुनीता का मिश्रण से जाना है। मानो सहाय को दिखाने के लिए। सुनीता के मानस्य में उसकी इन्द्रियों को अदभुत उद्भास और तृप्ति की अनुभूति होती है। हरिप्रसन्न परासन यह

की ग्रन्थि से ग्रस्त पात्र है। उसके आचरण हिंसक एवं उग्र है।

‘सुनीता’ के पात्रों के यथार्थ रूप को जानने के लिए पाठक को बुद्धि पर अधिक बल देना पड़ता है। उनमें शिथिलता नहीं है, कसावट है। पात्रों को कठिन से कठिन परीक्षा स्थली पर छोड़कर भी जैनेन्द्र ने उन्हें संभाल ही लिया है। हरिप्रसन्न एकान्त स्थल पर सुनीता से समूची नारी की मांग करता है, किन्तु उसके उस रूप को देख भर लेने का सामर्थ्य उसमें नहीं रह जाता, चरित्रगत दृढ़ता लौट आती है। श्रीकान्त आवश्यकता से अधिक उदार होने पर भी मानवीय दुर्बलता से ओत-प्रोत है, जिस पथ पर सुनीता को अग्रसर होने का आदेश देता, उसे उसी पथ पर बढ़ते देख रात को मकान पर ताला देखते ही दो मिनट को स्तब्ध रह जाता है, किन्तु प्रातः ही जीवनगत स्वाभाविकता उसमें लौट आती है, दाम्पत्य प्रेम का प्रवाह वह उठता है। ऐसे ही आनन्दमय वातावरण में उपन्यास का अन्त दिखाया है।

### त्यागपत्र—१९३६

‘परख’ और ‘सुनीता’ के पश्चात् ‘त्याग पत्र’ में एक शैलीगत परिवर्तन दृष्टिगत होता है। यह पात्रमुखोद्गीरित आत्म कथात्मक शैली में लिखा गया है। इसमें प्रमोद और उसकी बुआ मृणाल के मनःसंताप का विश्लेषण हुआ है। आरम्भ पूर्व-दीप्ति-विधि (Flash-back-Technique) के आधार पर हुआ है। नायक प्रमोद स्वयं उपन्यास मंच पर आकर कथा सूत्र को पकड़ता हुआ अपने अन्तर्भन की द्वन्द्वपूर्ण स्थिति और आत्म विगर्हणा के भावों का विश्लेषण करता है—“नहीं भाई, पाप-पुण्य की समीक्षा मुझसे न होगी। जज हूँ, कानून की तराजू की मर्यादा जानता हूँ। पर उस तराजू की मर्यादा भी जानता हूँ। इसलिए कहता हूँ कि जिनके ऊपर राई-रत्ती नाप-जोखकर पापी को पापी कहकर व्यवस्था देने का दायित्व है, वे अपनी जाने। मेरी बुआ पापिष्ठा नहीं थी, यह भी कहनेवाला मैं कौन हूँ! पर आज मेरा जी अकेले में उन्हीं के लिए चार आंसू बहाता है।...उन बुआ की याद जैसे मेरे सब कुछ को खट्टा बना देती है। क्या वह याद अब मुझे चैन लेने देगी...याद किया होगा, यह अनुमान करके रोंगटे खड़े हो जाते हैं।” इतना कहते ही प्रमोद अपने अतीत की कथा विश्लेषणात्मक-शिल्पविधि द्वारा प्रस्तुत करता है। पूर्व-दीप्ति का प्रयोग ‘परख’ और ‘सुनीता’ में नहीं हुआ, इसीलिए मैंने ‘त्याग-पत्र’ में शैलीगत परिवर्तन बताया है। ‘त्याग-पत्र’ का यह आरम्भ जोशी रचित ‘लज्जा’—१९२६ के आरम्भिक पूर्व-दीप्ति विधि पर आधारित विश्लेषण से मिलता-जुलता है।

मृणाल की कथा प्रमोद के मर्म के अन्तरतम प्रदेश पर छा चुकी है, अतः उसके अन्तर से बाहर आने को आकुल है। कथा प्रवाह की इस विधि के संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“जैनेन्द्र ने भी कथा प्रवाह की वर्णनात्मक कथ्यकड़ी प्रवृत्ति को, बहिर्मुखी प्रवृत्ति को, स्थूल प्रवृत्ति को मोड़कर दूसरी ओर अग्रसर करने की चेष्टा की है। जैनेन्द्र वर्णनात्मक से अधिक गवेषणात्मक है, उनकी वृत्ति बाहर के प्रसार से अधिक अन्तर की

गहराई की आर है, स्थल में अधिक सूक्ष्म है। दूसरे शब्दों में वे मनोवैज्ञानिक कथाकार हैं।<sup>१</sup> प्रस्तुत प्रबन्धकार के मतानुसार जैनेन्द्र मनोवैज्ञानिक कथाकार तो हैं, पर वे मन के भीतर डुबकी लगाकर ही नहीं रह जाते। वे तो उसे बाहर लाने का सतत प्रयत्न करते हैं जो भीतर ही भीतर मानवीय चेतना को इन्द्रात्मक स्थिति में रखकर कुरेदता रहता है। प्रमोद अपनी गैरवकालीन स्मृति का विस्लेषण इन शब्दों में करता है—“मैं पाठवी क्लास में पढ़ता था। तब मैं क्या समझता हूँगा, क्या नहीं समझता हूँगा। फिर भी यह बातें मुझे बिलकुल अच्छी नहीं मालूम हो रही थी। जो मैं कुछ बेमतलब गुस्सा चढ़ता आता था। जो होता था कि वहीं के वहीं कोई दुस्सह अभिनय कर डालू। ऐसे भाव की कोई वज्रह न थी, पर बाबूजी की कुछ दबी हुई स्थिति की मजक उनके चेहरे पर देखकर बड़ी खीझ मालूम हो रही थी। पर जाने मुझे क्या चीज रोक रही थी कि मैं पट नहीं पड़ा।”<sup>२</sup> प्रमोद मृणाल का मनोत्राही नहीं है, बाल सखा भी है, अतः घर और बाहर, रात और दिन उनकी गति विधि का अवेषण और विस्लेषण करता रहना है। उसकी स्थिति उसे अनेक बार विचलित करती है। वह विद्रोह पथ अपनाना चाहता है, किन्तु मृणाल उस ऐसा करने से रोकती है। वह मृणाल को प्रगल्भ, धूर्णीय मानकर भी उसके आगे अपने को अवश पाता है। और उसके स्नेह के सूत्र में बंधा है।

मृणाल का व्यक्तिन्व उपन्यास की शक्ति है, आत्मा है। जैनेन्द्र का समस्त मौल्य-यामिक बौद्धात्मक निर्माण करने में लग गया है। हम उपन्यास की कथा को भूल सकते हैं, मृणाल के चरित्र को भुलाना हमारे वश की बात नहीं। इसके चारित्रिक प्रभुत्व पर प्रकाश डालने हुए एक आलोचक लिखते हैं—“पूरे उपन्यास में मृणाल का चरित्र, अपने भलाधारण सक्ता के कारण, पाठक की दृष्टि को आकर्षित करता है। मृणाल के चरित्र में उस प्रकार का हल्कापन नहीं है, जिस प्रकार का हल्कापन जैनेन्द्र के अन्य कतिपय नारी पात्रों में मिलता है। जैनेन्द्र के अन्य नारी पात्रों में पति की उपेक्षा करने पर-पुरुष के प्रति जो एक प्रच्छन्न आकर्षण मिलता है, वह भी इस उपन्यास की नायिका मृणाल में व्यक्त नहीं है। जैनेन्द्र ने बड़े कौशल के साथ उसे एक के बाद दूसरे और दूसरे के बाद तीसरे पुरुष से संबंधित किया है। पर यहाँ वेदना के आधिक्य के कारण पाठक की संवेदना मृणाल को ही मिलती है। इसे हम जैनेन्द्र का रचनात्मक कौशल कह सकते हैं।”<sup>३</sup> मृणाल के मन में विशिष्ट अन्तर्द्वन्द्व है। वह परस्पर विरोधी खिचावों के भीतर जीवन-यापन करती है। इसका चरित्र वह केन्द्र बिन्दु है जिसके चारों ओर उपन्यास की कथा घूमती है। यह चरित्र पर्याय लचीला (Flexible) है। उपन्यासकार ने इसके दृढ़ फलोत्पत्ति की नई व्याख्या प्रस्तुत की है। उसके मतानुसार आदर्श नारीत्व अथवा पत्नीन्व एक पति से बंध जाने में नहीं है। पति से विछिन्न रहकर सतीवकी रक्षा करने

२ डॉ० देवराज उपाध्याय - आधुनिक हिन्दी कथा-साहित्य और मनोविज्ञान  
पृष्ठ १४२

३ त्याग-पत्र—पृष्ठ ४०

४ भद्रदुलारे आचार्य बाबूदेवी नया साहित्य - अथे प्रबन्ध—पृष्ठ १६६

में भी नहीं है, अपितु आत्म-पीड़न में है। सज्जनता या दुर्जनता बाह्य-व्यवहार में ही नहीं मानस के अन्तर्जीवन में निवास करती है। प्रमोद को लिखे अन्तिम पत्र में मृणाल यह उद्घाटित करती है कि दुर्जन से दुर्जन व्यक्ति की अन्तश्चेतना में भी दूध सी श्वेत सद्-भावना का स्रोत भरा रहता है।

प्रमोद का चरित्र भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। उसके द्वारा लेखक की दार्शनिक विचारधारा का स्रोत फूट पड़ा है। उसने अनेक स्थलों पर सामाजिक विषमता, वैयक्तिक कुण्ठा और नैतिक प्रश्नों का विश्लेषण किया है। इस दृष्टि से यह कथावाहक पात्र है। कथा का सूत्र उपन्यासकार ने इसी पात्र को सौंप दिया है। 'त्याग-पत्र' की शैली में वक्तृता और तीखापन है। इस संबंध में एक आलोचक के ये विचार पठनीय हैं—“मृणाल में असाधारणता है। जीवन में सदा नकार पाते रहकर भी उसका मन अतिशय संवेदनशील हो गया है। ऐसी स्थिति में चुनाव का प्रश्न ही नहीं उठता। मृणाल के साथ यह स्थिति विवशता के अतिरिक्त चुनौती भी हो सकती है। जैनेन्द्र की शैली सचेत है, जागरूक है। सर एम० दयाल का जजी से त्याग पत्र उपन्यास शिल्पी का अद्भुत कौशल है।”<sup>१५</sup>

### कल्याणी—१९३८

‘कल्याणी’ की रचना ‘त्याग पत्र’ के शिल्प (Pattern) पर हुई है। यह विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि में लिखा गया आत्मकथात्मक शैली का उपन्यास है। इसमें कल्याणी नामक नारी की करुण गाथा का विश्लेषण वकील साहव द्वारा संयोजित हुआ है। आरम्भ में पूर्व-दीप्ति विधि (Flash-back Technique) देखी जा सकती है। वकील साहव के अति निकट कुछ ऐसा घटित होता है जो उनके मानस के अन्तर्मन प्रदेश को छू गया है। उसका विश्लेषण वे इन शब्दों में करते हैं—“जब कभी उधर से निकलता हूं। मन उदास हो जाता है। कोशिश तो करता हूं कि फिर उधर जाऊं ही क्यों? लेकिन बेकार। सच बात यह है कि अगर मैं इस तरह एक-एक राह मूंदता चलूं तो फिर खुली रहने के लिए दिशा किधर और कौन शेष रह जाएगी! यों सब रुक जाएगा। पर एकना नाम जिन्दगी नहीं है। जिन्दगी नाम चलने का है।”<sup>१६</sup> कल्याणी की मृत्यु पर उसके घर को देखकर वकील साहव (कथा वाहक) के मानस में अद्भुत विचारों का प्रवाह मनो-वैज्ञानिक है। यह विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास की विशेषता कही जावेगी।

मनोद्वन्द्व का सफल निर्वाह इस विधि के उपन्यास की कसौटी है। कल्याणी के मन का द्वन्द्व अति तीव्र एवं भयावह है। उसका बाह्य जीवन उपन्यासकार के लिए इतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना आंतरिक संघर्ष। इस संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“मनोविश्लेषणवादियों की दृष्टि में मनुष्य की अन्तस्थ और अज्ञात प्रवृत्तियां ही सब कुछ होती हैं।...मनोवैज्ञानिक उपन्यास हमारी चेतना के उस स्तर पर अपना कारवार छानना पसन्द करेगा जहां की धारा एकदम अस्पष्ट होती है, लचीली होती है, असंगठित



होता है और जिन्हें शब्दों के माध्यम से प्रकट करना कठिन होता है।<sup>१</sup> इस कारण कल्याणी' में अपने स्वभाव पर दुर्बलता प्रकटता, जटिलता और भ्रमवद्धता दृष्टि-गोचर होती है। ऐसे प्रसंगों का साधारण वर्णन करने की प्रवृत्ति विश्लेषण ही किया गया है। इन पर प्रकाश डालने के लिए उपन्यासकार परोक्ष में चला जाता है। बरील साहब और कल्याणी द्वारा कथा के भाूमिक प्रसंगों का विश्लेषण एक चित्रण हुआ है। भद्रनगर से संबंधित कथा का अधिकांश कल्याणी कहती है, कल्याणी की सम्पूर्ण कथा बकील साहब द्वारा कथित है। कथाकार के पराजय में चले जाने की आवश्यकता के विषय में एक विद्वान् कहते हैं—“मनोवैज्ञानिक उपन्यास में उपन्यासकार को अपनी अस्तित्व जता तक हो सके हटा लेना पड़ता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास में व्यक्ति नहीं रहता, विप्लव मानसिक क्रांतिवर्णन ही रहता है।” कल्याणी में कथाकार तो परोक्ष में चला ही गया, पात्रों के स्थान पर, उनके वास्तव चित्रण के स्थान पर मानसिकता ही उभर आई है।

कल्याणी मानसिक रूप से अन्त-व्यस्त, भ्रान्त, भ्रूण और कण है। उसमें भ्रमवर्तन में हाहाकार है, डर है जिसे वह मुलकर किसी पर प्रकट करना भी नहीं चाहती। डॉ० प्रसारी के सामाजिक आदर्श और आभिजात्य वर्गीय स्थिति के कारण ऐसा कठिन है। वह हैल्यूसिनेशन से भ्रान्त होकर मतिभ्रमात्मक (Hallucinatory) प्रति-भाओं का उत्पन्न करती है। गंधिनी स्त्री की पति द्वारा हत्या प्रतीकात्मक स्वप्न योजना है जो इस उपन्यास में कल्याणी की मानसिकता का परिचय देने के लिए पर्याप्त है। मित्र प्रेमियर के साथ मजदूर प्राप्त करने में असमर्थ, विवाहित नारी के रूप में पति पराजय होने में विषाद, मनोवदना से घातुन इस नारी का निषण ही मानो इसकी शांति का मात्र उपाय है। 'त्यागपत्र' की मृणाल और 'कल्याणी' की कल्याणी के जीवन समापन के प्रसंग उपन्यास को दुष्कांत ही नहीं बनाने, प्रमोद और बकील साहब के मर्म को छूकर विश्लेषण प्रक्रिया को संपन्न बनाने में भी योग देने हैं।

'कल्याणी' में वैयक्तिक पात्रों की उद्भासना की गई है। कल्याणी का चरित्र व्यक्तिगत विविधताओं से परिपूर्ण है, अतएव मन्यात्मक है। इसके चरित्र पर तीन प्रकार से प्रकाश डाला गया है। बकील साहब इसके विषय में जो भी कहते हैं, विश्लेषण करके नहीं कहते, शीघ्र आदि पात्रों द्वारा सुनी सुनाई बाना का आश्रय लेकर कह देते हैं। कल्याणी स्वयं भी निरव्यक्त नहीं है। वह आत्मविश्लेषण द्वारा अपने चरित्र के विकास के विषय में सावनी है—“विवाह से पहले मैं—रुद थी। विवाह बिना मैं रह सकती थी। मेरा बोझ मुझसे उठ सकता था, फिर भी मैं अविवाहित नहीं रही। चाहे जो कह दीजिए नहीं रह सकती थी। क्योंकि वही होता है। पर मैं अकेली अपने को मारी नहीं थी। मेरी सभी किताबें उनी कान लिखी गईं। खैर, विवाह हुआ। वह एक कहानी है। पर छोड़िए। विवाह से रहीं यत न बनती है। पत्नी यानि गृहणी। पत्नी से पहले स्त्री कुछ नहीं होती,

२ डॉ० देवराज उपाध्याय 'विचार के प्रवाह' मनोवैज्ञानिक उपन्यास से —  
पृष्ठ १४३-१४४

३ वही—पृष्ठ १४६-१४७

वस वह कन्या होती है। पर मैं कुछ थी। निरी कन्या न थी, डॉक्टर थी। अब सवाल है मेरी शादी और मेरी डॉक्टरी, मेरा पत्नीत्व और मेरा निजत्व। ये परस्पर कैसे निभें ?”

कल्याणी का समस्त जीवन चरित्र द्वन्द्वपूर्ण है। पातिव्रत्य या सामाजिकता प्रेम की घूरी पर वह बलि हो जाती है। प्रीमियर और पाल की कहानी कल्याणी के चरित्र की दुविधापूर्ण स्थिति की प्रतीक है। देवलालीकर का प्रवेश उसके अचेतन मन की भया-कुल स्थिति का अन्वेषण प्रस्तुत करने के लिए लाया गया है। उपन्यास में जिस हत्या का वर्णन है, वह कल्याणी की मानसिक स्थिति का उद्घाटन है। कल्याणी ने अपने जीवन में वह सभी कुछ किया जो असंगत है, असंभव लगता है। गुरु में वह घोर आस्तिक है, अन्त तक पहुंचते-पहुंचते न केवल नशा ही पीती है, धर्म और ईश्वर के अस्तित्व में भी शंका प्रकट करती है। तभी तो कहती है —“मैं नफरत करना चाहती हूं। अपने से, सबसे। ईश्वर से। ईश्वर प्रेम है और प्रेम प्रवंचना है। इससे ईश्वर प्रवंचना है।”

जैनेन्द्र के कथाकार व्यक्तित्व में दार्शनिक कलाकार का मिला-जुला रूप ‘कल्याणी’ में भी देखा-परखा जा सकता है। दार्शनिक प्रश्न उपन्यास में अनेक स्थलों पर उठाए गए हैं, जिनमें स्त्री की सामाजिक और पारिवारिक स्थिति, भाग्य की विडम्बना ईश्वर के प्रति आस्था, मनुष्य और विधि की सीमाएं, घन-लिप्सा, प्रेम-तत्त्व, और वैवाहिक जीवन आदि जीवनगत बातें विश्लेषण द्वारा चित्रित की गई हैं।

### व्यतीत—१६५३

जीवन को जी चुकने के पश्चात् आत्म अनुभूति जीवन-तथ्य निरपेक्ष अकन के आधार पर स्मृतियों को पूर्व-दीप्ति विधि द्वारा आत्मकथात्मक शैली में प्रस्तुत करने वाली यह रचना अद्वितीय है। उपन्यास के आरम्भ में ही कथा-नायक कवि जयन्त अपनी पैतालीसवीं वर्षगांठ के अवसर पर आत्मविश्लेषण करता हुआ कहता है—“व्यतीत ! ...आज इस जन्म-तिथि के दिन सवेरे ही सवेरे यह क्या शब्द उठकर मेरे सारे अन्तरंग में समाता जा रहा है। क्या इस पैतालीस वर्ष की अवस्था में यही अनुभव कहूं कि मैं अब व्यतीत हूं। यह सोचते अचरज होता है, डर होता है। पैतालीस तो कोई अवस्था होती नहीं। इस वय में बीतकर रह जाने का क्या मतलब है। लेकिन कुछ कहूं, इस बोध से छुट्टी नहीं मिलती है कि अब मैं बीते पर ही हूं, आगे के लिए नहीं हूं। सोचता हूं कि यह क्या हो गया...” अतीत की स्मृतियों में मधुरता संजोने वाला यह युवक भावुक है। अनेक स्थलों पर यह आत्म-विश्लेषण की प्रक्रिया में संलग्न है।

व्यतीत की कथा-योजना जैनेन्द्रीय है। वही त्रिकोणात्मक प्रेम-कथा जो जयन्त,

४. कल्याणी—पृष्ठ ३२

५. वही—पृष्ठ ६६

६. वही—पृष्ठ १४, १७, ३१, ७७, ११८, १२८

१. व्यतीत—पृष्ठ १

२. वही—पृष्ठ ५, ८, ९, १०, ११, २४, ३३, ५३, ५५, ६८, ६९, ७१, ८४

अनिता और मिस्टर पुरी के आत्मगत घूमनी है। यह क्या विश्लेषणात्मक शिल्पविधि द्वारा सजाजित हुई है। इस सवष में एक आलोचक लिखत हैं—“‘परख’, ‘तपोभूमि’, ‘सुनीता’, ‘कल्याणी’, ‘त्यागपत्र’, ‘मुखश’, ‘जिवन’ और ‘व्यतीत’ सब उपन्यासों में एक निश्चित कथानक है, लेकिन उस तरह से नहीं, जैसा कि प्रेमचन्द के उपन्यासों में, बल्कि ये निश्चित कथानक जागमग, प्रमुद और सवेदनशील पाठक के मन में बतने हैं। उन उपन्यासों में कथा-वस्तु के सभी सूत्र बिखेर दिए गए हैं। जहां जैसी गति चरित्र की है, उसकी जैसी मन स्थिति है, भूत, वर्तमान और भविष्य में भागती हुई, ठीक उम्मी अनुपात से कथावस्तु में निश्चित इतिवृत्त की विद्यमानता या अभाव है। उसमें आदि, मध्य और अन्त के बिना कोई व्यवस्था नहीं है। उपन्यासकार की दृष्टि एवान्त रूप से पात्रों में केन्द्रित है, वही उसके माध्य है, उपन्यास के दोष तत्त्व केवल साधन मात्र हैं, उनका उपयोग कथाकार चाहे जिस तरह, चाहे जितने रूप में, जैसे भी कर ले।” ‘व्यतीत’ में भी इसी शिल्प का आश्रय लिया गया है। उपन्यासकार कथा को विशेष महत्त्व न देकर पात्रों के मनस्त्व व मनोवैज्ञानिक विश्लेषण में तत्पर होल पड़ता है।

प्रमुद उपन्यास का नायक जयन्त एक प्रकार के अस्वस्थ कोम्प्लेक्स (Morbid) का शिकार है। इस विषय में एक आलोचक का यह कथन सत्यपरक है—“वास्तव में ‘व्यतीत’ एक पुरुष की एक स्त्री के प्रति—जयन्त की अनिता के प्रति—रक्त आसक्ति (Morbid fixation) की अवस्था में पुरुष की मन स्थिति का लेख है। इस आसक्ति के मूल में जयन्त की आहत अहमयना अवस्थित है।” अनिता जयन्त के पिता की पुत्री और उसके दूर के रिश्ते की बहन होने पर भी उसे चाहती है किन्तु उसका विवाह इक्कीस बप की आयु में मिस्टर पुरी से हो जाता है। जयन्त इस आघात को नहीं सह पाता। वह बाह्य जगत के प्रति उदासीन होकर अन्तर्मुखी बन बैठता है। कुछ पचहत्तर वर्षों की आयु पर एक स्थान पर सह-सम्पादक का कार्य संभाल कर समस्त उच्च आकांक्षाओं की तिलांजलि दे देता उसकी विशिष्ट मानसिकता की प्रतीक घटनाएँ हैं। अनिता अनेक बार उसे समझाती है, किन्तु वह निणय करने में असमर्थ है। वह उसका विवाह कराकर उसे बाधना चाहती है, किन्तु अपन का मानस इसे अस्वीकार करता है। अनिता से विवाह न होने के कारण उसके मन में हीनता की प्रचिन्ना जन्म ले लेती है। आत्मभुद्रता (Inferiority complex) प्रस्त यह व्यक्ति महत्वाकांक्षाओं की बलि देकर कुण्ठित हो जाता है। उसके व्यवहार में अप्रवृत्त घटनाएँ सजाजित हुई हैं। सम्पादक की पुत्री सुमिता के निकट सम्पर्क में आकर भी वह उसका न हो सका—मैं अपात्र हूँ, सुमिता—उसका नकारात्मक उत्तर ही नहीं है उसकी अस्त-व्यस्त मानसिक स्थिति का उद्घाटक तत्त्व है। सुमिता के अनिविक्त बुधिया भी एक ऐसी नारी है जो उसकी ओर आन्मदान की भावना से देखती है, किन्तु जयन्त का अह उमें भी स्वीकार करने से इंकार करता है।

जयन्त अण्डी विवाह केवल परिस्थितिजय है। ठीक ऐसा ही है जैसा जोशीवृत्त

‘संन्यासी’ में नन्दकिशोर-जयन्ती विवाह—जो दोनों पक्षों की असाधारणता (Abnormality) के कारण असफल रहता है। जयन्ती को देखते ही जैसे नन्दकिशोर का अहं फूटकर मारकर चीत्कार उठता है, ठीक वैसे ही अवस्था चन्द्रकला को देखकर जयन्त की होती है। अपनी मनःस्थिति का विश्लेषण करते हुए वह कहता है—“भाव-विभोर होकर बाहर की सब ठोस सत्ता को, घूमिल कुहासे में परिणित करके, उसमे से तब चुनौती मिलती भी है। तादात्म्य सम्भव नहीं होता... चन्द्रकला को देखकर नितान्त इस मुझ सोये हुए को भी मानो चोट देती हुई चुनौती मिली। मैने चुनौती को नहीं जाना। मानो वहीं भीतर का भीतर दबा दिया...” किन्तु अहं एवं वासना की आग दबाए नहीं दबती। वास्तविकता यह है कि चुनौती के कारण ही वह उससे विवाह करता है। अनिता के कारण दोनों का दाम्पत्य तितर-बितर हो जाता है और अन्त में वह चन्द्री द्वारा त्याज्य रूप में विवग प्राणी मात्र रह जाता है। जयन्त की मानसिक स्थिति अति भयावह हो उठती है। उसकी आसक्ति अनिता के प्रति रही है और रहेगी। यह स्थिति उसे अस्वस्थ कॉम्प्लेक्स (Morbid) अवस्था तक पहुंचा देती है। निराश प्रेमी उसके अहं को विकृत करके उसमें अप्राकृतिक मानव और अपसाधारण (Abnormal) व्यक्तित्व का प्रस्फुटन करता है। चन्द्रकान्ता के प्रति उसका व्यवहार अप्रत्याशित एवं असाधारण है। उसे उसको मनोभावनाओं का कोई मान नहीं। उसे तो उसकी कोमलतम चेष्टाओं को भी कुचलने में आनन्द मिलता है। ‘संन्यासी’ की जयन्ती की भांति इस उपन्यास की चन्द्रकला उसे अभियान का पुतला कहती है। ‘उपन्यास के अन्त में वह कहता है—‘लेकिन लगता है जीवन व्यर्थ भार ही है। क्यों कहीं इसे कभी देखकर सो नहीं सका; ताकि कुछ पा जाता और यों भटकता न फिरता। लेकिन सुनता हूँ, दूसरा भी जन्म है, अब तो उसी में त्रास है।’ ‘संन्यासी’ के नायक नन्दकिशोर की भांति गैरिक वस्त्र पहनकर वह जीवन को भार समझता है। विगत की स्मृतियां ही उसके जीवन का सम्बल बनती है।

जैनेन्द्र के उपन्यासों का विवेचन करते हुए एक आलोचक लिखते हैं—“इस प्रकार जैनेन्द्रकुमार के लगभग सभी उपन्यास अभिनव युग-चेतना की अभिव्यंजना करने में सफल हुए हैं। इन उपन्यासों में जीवन का चित्रण, पात्रों का चयन, मान्यताओं का विश्लेषण समस्याओं का निरूपण तथा वातावरण की सृष्टि मध्यवर्गीय समाज से संबंध रखती है, जिसकी गतिविधि पूँजीवादी संस्कृति की देन है। और परिणाम है... जैनेन्द्र की कला का स्थान व्यक्तिवादी तथा मनोविश्लेषणवादी उपन्यास की कड़ी है।” प्रस्तुत प्रबन्धकार की दृष्टि में जैनेन्द्र विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के कलाकार हैं, व्यक्तिवाद को इन्होंने प्रवृत्ति रूप में अपनाया है, शिल्प रूप में नहीं।

५. व्यतीत—पृष्ठ ५५

६. वही—पृष्ठ ८८

७. वही—पृष्ठ १६६-१७०

८. डॉ० सुषमा धवन : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १६८

अज्ञेय

विश्लेषणात्मक गिन्या विधि के उपयोगकारों में अनेक एक विविष्ट स्थान रखते हैं। उनके उपासो में अभिव्यक्त वैयक्तिक कुण्डा, निराशा, दिग्भ्रान्ति, निष्क्रियता तथा आत्मनिर्लाना एवं अज्ञ देखकर कल्पित आलोचकों के मन में इस विधि के प्रति सगंवात्मक तथा विद्रोहात्मक भावनाएं जागृत हुई। उन आलोचक इन्हें उपन्यासकार से परे मनो-विश्लेषण के सिद्धान्तों का पापक कह बैठे। व निषेध है—“अज्ञेय का ‘मोक्षर’ एक जीवनी मनोविश्लेषणपूर्ण अत्यंत सफल उपन्यास है और सूक्ष्म एवं अचेतन मन के चित्रण में अत्यंत सफल है। स्पष्टतः इनपर जेम्स जॉयस प्रभृत पाश्चात्य उपन्यासकारों का गहरा प्रभाव है और मनोविश्लेषण की स्वाभाविक भावनाओं का इनका खुलमखुला उपयोग किया गया है कि कभी कभी ऐसा प्रतीत होने लगता है कि लेखक का सरोकार उपन्यास रचना से भी अधिक मनोविश्लेषण के सिद्धान्तों से है।” मेरे विचार के अनुसार वैयक्तिकता और मनोविश्लेषण स्वतन्त्रता नहीं है, स्वतन्त्रता वह स्थिति है जो हमें वैयक्तिकता से आचकर स्वार्थी, प्रमादी और आत्म-केन्द्रित बनाती है। विश्लेषणात्मक गिन्या विधि द्वारा ता इस स्थिति का अन्वेषण प्रस्तुत होता है। ‘शेपर’ एक जीवनी में मोक्षर का व्यक्तिवाद के माथ-माथ चहवादी एवं दिग्भ्रान्त बनता है, इस तथ्य का उद्घाटन उसके गैर-समर्थी एक घटना का विश्लेषण करके किया गया है। अज्ञेय घटनाओं के विश्लेषण में विश्वास रखते हैं किन्तु आत्मकथा लिखने में नहीं। सर्वेश्वर दयाल मन्मथों को एक प्रश्न का निश्चित उत्तर देन हुए उन्होंने इस मन की पुष्टि की है—“घटनाएं तो बहुत हैं जो याद आती हैं, और एकात्म्य में रहने से उनका विश्लेषण करने का अवसर भी काफी मिलता रहा है। पर आत्मकथा तो नहीं कहने बैठता हूँ। आत्मकेन्द्रताय राय से किसी न आवह किया या कि आत्मकथा लिखें, तो उहोने हमकर टाल दिया था ‘नहीं, मेरा अज्ञ इतना प्रबल नहीं है।’ इस दृष्टि से उनका अनुयायी हूँ।” अनेक के आत्म कथा नहीं लिखी, किन्तु अपनी रचनाओं में पात्रों द्वारा आत्म विश्लेषण अवश्य कराया है। इनकी रचनाओं में पाश्चात्य मनोविज्ञान की छाप देखकर एक आलोचक कहते हैं—“अज्ञेय जैसे एकाग्र कलाकार द्वारा पापक कुछ व्यवस्थित ढंग से हिन्दी उपन्यास में आया।”

जैनेन्द्र की भांति अनेक भी गिन्या और शैली में पर्याप्त अन्तर मानते हैं। अपनी एक भेंट में उन्होंने मुझे बताया—“गिन्या और शैली तो अलग-अलग चीजें हैं ही। गिन्या में और भी बहुत-सी चीजें हो सकती हैं। शैली का सबसे मुख्य भाग से है, गिन्या का रचना से। कथ्य अनेक गिन्या और शैली में अलग हो ही नहीं सकता। आखिर उपन्यास का कथ्य क्या है? यदि तीन उपन्यासकार एक ही कथ्य पर उपन्यास लिखें तो क्या वे सामान्यमान होंगे? नायक नहीं—उनका गिन्या अलग हो एक हो, शैली भी भिन्न रहेगी ही।”

१ डॉ० रामअज्ञेय हिन्दी साहित्य के विकास की रूपरेखा—पृष्ठ २०५

२ अज्ञेय आत्मनेपथ—पृष्ठ ११२

३ डॉ० नगेन्द्र विचार और विश्लेषण—पृष्ठ १२२

हिन्दी उपन्यास शिल्प के भविष्य के विषय में जब मैंने उनसे प्रश्न पूछा तो मुस्कराकर बोले—यदि इसकी वजाए हिन्दी के भविष्य के विषय में प्रश्न पूछे तो कैसा रहे। प्रश्न का साकेतिक उत्तर मिल गया और मैंने एक और प्रश्न पूछा—“हिन्दी का आलोचक और पाठक बड़ी उत्सुकता से ‘शेखर : एक जीवनी’ के तीसरे और चौथे भाग की प्रतीक्षा कर रहा है।” हँसते हुए उन्होंने उत्तर दिया—“बड़ी उलझन है—तीसरा भाग लिखा पड़ा है और इसी बीच एक चौथा लघु उपन्यास भी लिख लिया है। यही सोच रहा हूँ किसे पहले प्रकाशित कराऊँ ?” हिन्दी उर्दू उपन्यास शिल्प के संबंध में आपने बताया कि हिन्दी उपन्यास उर्दू से प्रभावित होकर पनपा परन्तु बीसवीं शताब्दी में उर्दू उपन्यास फीका पड़ गया, हिन्दी उपन्यास बल पकड़ता गया।”

शेखर : एक जीवनी—१९४०

१। ‘शेखर : एक जीवनी’ की रचना विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के आधार पर की गई है। कतिपय आलोचकों ने इसकी औपन्यासिकता पर सन्देह किया है। एक आलोचक कहते हैं—“इसे हम उपन्यास भी नहीं कह सकते, क्योंकि इसमें एक ही पात्र का चरित्र चित्रित किया है और वह भी नितान्त एक रस। घटनाएं और परिस्थितियाँ आती हैं और जाती हैं, किन्तु शेखर अपनी ही गति से चलता है। आरम्भ से ही उसका चरित्र जिस ढाँचे में ढल गया है, अन्त तक वही साँचा दिखलाई देता है। किन्तु जीवनी में बहुत से स्थल औपन्यासिक भी हैं। विशेषतः दूसरे भाग में—जैसे लाहौर कॉलेज जीवन के चित्र आदि। जीवनी में एक विशालता अवश्य है, किन्तु औपन्यासिक विशालता नहीं। घटनाओं, परिस्थितियों और चरित्रों का सघर्ष किसी बड़े पैमाने पर नहीं पाया जाता।”

एक ही पात्र के एक रस चरित्र-चित्रण के कारण उपन्यास को उपन्यास न मानना तर्क-संगत नहीं है। व्यक्तिवादी रचना में व्यक्ति प्रधान रहता है। विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा उस व्यक्ति की प्रधानता, असाधारणता और आत्म-चिन्तन का अन्वेषण किया जाता है। अज्ञेय ने भी अपनी पूर्ण शक्ति शेखर का निर्माण करने में लगा दी है, किन्तु उपन्यास में उसके प्रधान स्थान ग्रहण कर लेने पर औपन्यासिकता सन्दिग्ध नहीं हो जाती। शेखर को रचकर, उसे प्रधान पात्र बनाकर उपन्यासकार में एक बड़े कलाकार की तटस्थता आई है। इस तथ्य की स्वीकृति में अपने पात्र शेखर से एक वार्ता करते हुए वे लिखते हैं—“रचना केवल अभिव्यक्ति नहीं है, वह सम्प्रेषण है। तब मैं केवल आपका उपेक्ष्य नहीं हूँ, प्रत्येक पाठक, प्रत्येक सहृदय मेरे रूप को बदलता है... एक तटस्थता वह है जहाँ पहुँचकर लेखक कृतिकार बनता है, दूसरी वह है जो उसे पात्र को रचने के बाद मिलती है... मुझे रचकर, मेरे माध्यम से अपना संचित कुछ विखेरकर ही आप वास्तव में तटस्थ हो सके।” अतः शेखर के रचयिता को इसलिए कोई पश्चाताप नहीं है कि

४. लेखक की श्री अज्ञेय से एक भेट-वार्ता : दिनांक १४-६-६०

१. आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य—पृष्ठ १७४

२. अज्ञेय : आत्मनेपद—पृष्ठ ५६-६०

उसने गेवर पर हो सारी शक्ति लगा दी। वास्तव में यही इस रचना का कीर्ति स्मरण है। घटनाएँ और सामाजिक परिस्थितियाँ उपन्यासकार अज्ञेय की दृष्टि में गौण स्थान रखती हैं, वह तो उसके जीवन की याचना का द्रष्टा एवं उसके भ्रम का विश्लेषक बन कर उपन्यास का मय्या बनना चाहता है। गेवर की शक्ति उसके अदम्य ग्रह और घमा धारण व्यक्ति की शक्ति है जिस अज्ञेय ने नय शिल्प में प्रस्तुत किया है। यहीं एक प्रत्युत्पन्न होता है—क्या 'शेखर' एक जीवनी? अज्ञेय के अपने ही जीवन का प्रत्यावर्तन तो नहीं है? एक आत्मचरित्र तो ऐसा मानने हुए स्पष्ट लिखते हैं—“शेखर एक जीवनी” अज्ञेय के अपने जीवन का प्रभावलोकन है।<sup>१</sup> मेरे मतानुसार यह रचना लेखक की जीवनी नहीं है, इस हम कभी भी आत्मचरित्रात्मक रचना नहीं मान सकते। यह एक चरित्र विश्लेषण प्रधान रचना है जिसमें विश्लेषणात्मक शिल्प दुष्टिगत रख कर शेखर तथा अन्य पात्रों को प्रस्तुत किया है। यह विश्लेषणात्मक शिल्प वह है जिसके अनुगत मूलकेन्द्र चरित्र विशेष हुआ करता है। समस्त कथा और अन्य पात्र उसी की घुसी मानकर रचे जाते हैं और वह पात्र ही कथाकार का साध्य होता है। यह नहीं कि इस उपन्यास में शेखर को छोड़कर अन्य पात्रों का चरित्र चित्रण ही नहीं किया गया है। शेखर के पिता हैं, माता हैं, मित्र हैं, और हैं सबसे बड़कर 'शक्ति', जिसके अस्तित्व के कारण ही शेखर शेखर है। इन पात्रों का यथोक्तान वणन ही नहीं किया गया, अपितु चारित्रिक विश्लेषण तथा की प्रक्रिया द्वारा इसके मनोभावों और क्रिया-कलापों को उद्घाटित किया गया है किन्तु एक ही बात का ध्यान रखा गया है, वह यह कि इनका चारित्रिक विश्लेषण शेखर को बताने या बिगाड़ने, दबाने या उछालने, घुटने या खुलने में पूर्ण सहायक हो, तब केन्द्र केन्द्र बना रहे। रही शेखर के एकरस रहने की बात, वह भी ठीक नहीं। शेखर के चरित्र में एक गति है, व्यक्तित्व है, प्रवाह है। जिसमें एक परिवर्तन तीव्रता है। शेखर के चरित्र में एक रसता कहा रह जानी है? बचपन से ही उसमें जिज्ञासा के साथ बहुत कुछ कर सकने की सत्त्वात्मक प्रवृत्ति भी है। किन्तु यह भी कहा रह जाती है। बहुत कुछ जान लेने और कर लेने, जेल यात्रा आदि करने के उपरान्त क्या वह अन्तर्मुखी नहीं हो जाता? बहियुक्ती शक्ति न उस प्रान्त करने के साथ-साथ उसका ह्रास भी किया है, किन्तु अन्तर्मुखी बन जाने के उपरान्त वह सङ्कुचित और लेखक बन गया है। यह परिवर्तन नहीं, तो क्या कहेंगे? शेखर ने जीवन भर अपनी मा से घृणा की है, क्यों की है? इसका भी उत्तर हम मिलता है। गेवर का घर है, जिसमें उसके माता पिता हैं, किन्तु बड़ा भाई बाहर है। बाहर से ही उसके कनिष्ठ से भाग निकलने का समाचार मिलता है, जिसे सुनते ही उसकी मा उसकी ओर दृष्टि कर कहती है—“सब पूछो तो मैं तो इसका भी विश्वास नहीं करती।” यह एक पत्नी मात्र शिशु शेखर के मन में दृढ़ मचा देती है, रात भर उस नींद नहीं आती। अपनी डायरी में वह लिखता है—“अच्छा होजा कि मैं कुला होगा, बूढ़ा होना, दुःखमय कीड़ा-कृमि होना—बनित्वत इसने कि मैं ब्रह्मा आदमी

३ डॉ० नगेन्द्र विचार और अनुभूति—पृष्ठ १४६

४ शेखर एक जीवनी (प्रथम खण्ड)—पृष्ठ २५

लोगों ने इन्हें 'शिल्प' के प्रयोग माना ।

उपन्यासकार या कवि के लिए 'शिल्प' का ज्ञाता होना, उस पर अधिकार प्राप्त करना कोई बुरी बात है, ऐसा मैंने कभी नहीं माना पर आसकर वाइल्ड के अनुसार (Art lies in Conceding the art) मानी कला छिपाने में ही कला है, यह बात सही है । सहज रूप से जो व्यक्त हो जाए वही कला अधिक सुन्दर या आकर्षक होती है ।

इसलिए मेरे मन में कलाकार की प्रमाणिकता और कलाकार की एक आवश्यक फंजन-प्रियता या 'मुद्रा' (पोस्चर) में सदा दृढ़ बना रहा है । कलाकार को किसी न किसी पाठक वर्ग के लिए या सामने कुछ प्रेषित करना है, यह बहिर्वर्ती प्रेरणा है, परन्तु कहा तक वह अपने प्रति प्रमाणिक है या कहां तक वह अन्तर्गोपन कर सकता है, यह उसका अपना प्रश्न है—और इन दोनों विचारों में कला का जन्म होता है । उसके शिल्प की अनिवार्यता का भी वही बिन्दु है ।

उत्तर हिन्दी उपन्यासों में शिल्प को लेकर आलोचकों में काफी बहस हुई है और एक छोर अ-उपन्यास यानी सम्पूर्ण शिल्पहीनता का है, और दूसरी ओर हर एक छोटी-बड़ी चीज को पूरी तरह से पूर्ण नियोजित करके लिखनेवालों का भी दल है । प्रेमचन्द ने लिखा है और सियारामशरण गुप्त ने हमसे कहा था कि वे जैसे-जैसे लिखते जाते थे उनके पात्र और कथानक अपना रूप ग्रहण करते जाते थे । वे अपने शिल्प के प्रति बिल्कुल सजग नहीं थे । भगवतीचरण वर्मा या अमृतलाल नागर भी प्रायः इसी सहजप्रवाही शैली को अपनाते हैं । परन्तु दुमरी और 'शेखर : एक जीवनी', 'देशद्रोही' या 'भूज सच' का, या 'मुनीता' या 'त्यागपत्र' का लेखक है जो कला से अधिक एक सांस्कृतिक, सामाजिक सोहे व्यक्तता को सामने रमे हुए है । प्रेमचन्द का अस्पष्ट समाज-सुधार यशपान तक आकर सहज समाज-क्रांति में बदल जाता है । और प्रसाद के 'तितली' या 'कंकाल' अन्तर्गत आकर 'अपने-अपने अजनबी' बन जाते हैं—यों 'घर की खोज' बनी रहती है । 'जहाज का पंखी' फिर जहाज पर लौट आता है । इन सबके यहां भी कला या शिल्प साधन मात्र है, या यों कहें कि उपादान है । परन्तु इसके बाद एक वर्ग उन लेखकों का भी आता है जो शिल्प के प्रति सजग है—भारती का 'सूरज का सातवां घोड़ा' या 'रेणु' का 'परती-परिकथा' इस तरह की शिल्प-सचेतना का परिचय देते हैं । नरेण मेहता के 'वह पथ बन्धु था' या शिवप्रसादसिंह की 'अलग-अलग बैतरणी' में भी वह खोज जारी है । मैं अपने-आपको न तो सामाजिक सोहेश्यता से बंधा लेखक मानता हूं । न 'व्यक्तित्व की खोज' वाला लेखक । मेरा उपन्यास लेखक इस दृष्टि से अधिक आधुनिकता बोध लिए हुए है । मैं मनोविश्लेषण को भी अंतिम नहीं मानता, न मार्क्सवादी द्वन्द्ववाद को । मैं मनुष्य के शरीर, मन, बुद्धि, अहंकार सारी तन्माश्रायों को प्रकृति-पुरुष के चिरंतन द्वन्द्व का एक प्रकट स्फुल्लिग मानता हूं । इसलिए जीवनी शक्ति के इस आत्मोपलब्धि और आत्म-विलयन के समेकित व्यापार में शिल्प और कथा एकाकार हो जाते हैं—शिव-शक्ति जैसे । उनपर अलग-अलग विचार प्रायः असंभव है । दोनों समग्र हैं, 'गेस्टाल्ट' हैं ।

इस समग्रता में से एक और तथ्य उभरता है । क्या 'मूल्य' निरा मन का धोखा है ? क्या वह केवल शब्द है ? यदि हां तो शब्द का मूल्य क्या ? अर्थ की इयता कौन



सी ? क्या यह सम्भव है कि 'यक्ति' पूजन अनाभाजिक बन जाए। मान लें इसे अस्मिन्व और अनास्मिन्व की समस्या बटकर साक्षात् और साक्ष्य में अन्तर किया है। हमारे लिए यह द्वन्द्व हमारे दशनों में चिरन्तन कान से है। पाण्डुरूपनिपट में दो पक्षी एक ही वृक्ष पर बैठे हैं—एक देवता है, एक खाता है। द्रष्टा और भोक्ता के अन्तर में शिल्प की स्थिति में अन्तर आता जाता है। हमारा यहां इसी 'अन्तर' पर डार दिया गया है। पश्चिम में इस कम में कम कर्म में आनोचना धूमिल हो गई है।

शिल्प और गीता कोई दो वस्तुएं नहीं हैं। प्रत्येक व्यक्ति को अपनी मुखमुद्रा हानी है। बाल का या पुतली का रंग हीना है। चाल-ढाल हाजी है। बड़ी है गीली। जिस पर लखक व व्यक्तिव की मुहूर्त स्वाभाविक है। परन्तु शिल्प कुछ व्यापक वस्तु है, व्यक्तिगत नहीं, जन्मजान नहीं—बहु प्रज्ञित भी किया जा सकता है। अनेक लेखकों में वह समान भी हो सकता है। विभिन्न भी। यह सब अध्ययन की वस्तु है।

डा० प्रेम भटनागर ने अपनी धीमिस में मेरे बारे में क्या लिखा है। मैं नहीं जानता। पर उनके प्रश्नों के सक्षिप्त उत्तर ऊपर हैं।"

परन्तु—१९४०

'परन्तु' में कुन पांच पात्र हैं—अविनाश, अमिय, अनोता, हम और भेठ सम्मी-चंद। इनको नीरपेक्ष रूप में प्रस्तुत करके प्रत्येक अध्याय में इनके मस्तिष्क में ही भावों के भुवन समग का प्रवाह बहा दिया गया है, मानो उपवास बला पात्रों के भानस में प्रवेश करके बनना का उद्भूत कर रही हो। हिन्दी उपवास साहित्य में यह एक किन्तुल नया दृष्टिकोण है, तथा गिल्प विधान है। 'परन्तु' के आरम्भ की ही लें। एक व्यक्तित्व है—नाम है अविनाश—एक कलित्र का कमरा है, उसमें धीरे लड़कों के साथ वह भी बैठा है, प्रो० का भाषण राजनीति के विषय पर हो रहा है, परन्तु अविनाश का मन और मस्तिष्क कहाँ है ? वह तो चतना-प्रवाह में सीन है — "अविनाश का अन्तर्मुख अपने गांव में लौट चला वे बचपन के दिन, ठाकुर-शा के दिन, पुकूर की सीढ़ियों पर चोरी चुपके पढ़ा हुआ बकिम बाबू का 'कृष्णकान्तरे विन' और उसमें नायक-नायिका को बेहोश होने पर बंसे होगा में लाता है। 'गर्द बाबू के 'ध्यामी' में वह कून तोड़ने का प्रसंग 'सन्धासी उपगुप्त'—गर्द बाबू की वसतन सेना छि साहित्य का यह रईसी विलास से भरा जजर अंग—शृंगार और अन्तर्गत यौवना उबनी (संभर) वाली में प्रोफेसर की छात्रा की भक्त—'मूडेटन जमनों का चेकस्तोवाकिया में दावा'—पय का दावा, दावेदार नहीं—दाव—'आदिम दावानत दाहने करिया विश्व, आदिम जहन्नमर आगने बशिषा पुष्परे हाशी' पुष्पा (पुन भ उर्चना का अर्वागिन प्रवाह) पुष्पा या राधा ? या हेम गाव की बचपन की साथिते, बल, एकत्र अध्ययन पुष्पा 'शरीर' थी हेम आमा—परन्तु के पुष्पा राधा की ही अच्छी थी, परन्तु हेम की सावली मुद्रा में वे रमणीय आये, मन भुग्व कर डालने वाले कामरूप के तात्रिक का अज्ञान जादू मानो उनमें बसा हो अब भी स्पष्ट याद है

वह बड़ी-बड़ी आंखों से ढलक पड़नेवाले आंसू और सच भी तो था; उसकी मां को मुझे इस तरह डांटना क्यों चाहिए था, उसे क्यों न बुरा लगा होगा, क्या मैंने कोई पाप किया था ? पाप... (सतर्क) देखें, अरविन्द घोष पाप के संबंध में क्या कहते हैं। सामने रखी हुई अरविन्द की पुस्तकें पढ़ने लगता है।<sup>१</sup> यह केवल एक उद्धरण दिया गया है, किन्तु उपन्यास के कुल ८४ पृष्ठों में से २० पृष्ठ ऐसे ही अनेकों उद्धरणों से रंगे गए हैं, मानो चेतना के अबाधित प्रवाह के अतिरिक्त कुछ और कहने के लिए उपन्यासकार के पास सामग्री ही नहीं है। अतः कथानक भीना हो गया है। चरित्र उभर आए हैं। इन चरित्रों की अनुभूतियां वैयक्तिक क्षेत्र से सामूहिक क्षेत्र की ओर गतिशील हैं। अविनाश अपने तक सिमट कर नहीं बैठा है, वह हेम, अमिय, अनीता और सेठ के क्रिया-कलाप, मनोविकार और मनोविज्ञान का अध्ययन और विश्लेषण करने के साथ-साथ समाज की दुर्बलताओं और नैतिक मान्यताओं का परिचय भी हमें देता है। उसकी भाव-प्रवणता में हेम की विवशता, सेठ की क्रूरता, अमिय की शिथिलता, अनीता की रूप गतिता तथा समाज की निष्ठुरता बड़े सूक्ष्म और तीक्ष्ण आकार में दौड़े हैं।

अविनाश तो उपन्यास का मूल केन्द्र है ही, दूसरे पात्रों को लें तो उनमें भी चेतना प्रवाह तीव्र गति से प्रवाहित दृष्टिगोचर होता है। अमिय के मस्तिष्क में भावों के मुक्त संसर्ग का वैचित्र्य देखिए—“अमिय के मन का कारवां चल रहा है...तो बात यहां तक पहुंच गई। यह है अविनाश, बड़ा आत्म-संयम और नैतिकता की बातें करता है—दिल कमवस्त का अनीता की ईयर रिंगों में भलक रहा है।...यह सब नैतिकता एक विराट् ढोंग है...सत्य केवल एक है—रंग और रेखा, वर्ण और विन्यास।...हां, अजन्ता भी देखा है—क्या फ्रेस्को के रंग हैं : शंख-श्वेत, अलवतक, पीतलोहित, सौरभ, धूमच्छाय, कपोताश्व, अतसी-पुष्पाभ, पाटल, कर्बुर और क्या-क्या...अनीता सुन्दर नाचती है, उसने शांति निकेतन में इसकी शिक्षा पाई है, तो क्या उसमें अफूरी का उत्साह, सिम्की की मुद्राएं, अना पावलीवा का पदक्रम भंग है...इसाडोरा डंकन ने अपनी आत्म-कथा में लिखा है कि कैसे-कैसे राजनीति-विशारद और ब्रह्मविद्यापटु उसके चरणों की गति पर सर्वस्वार्पण करने को उद्यत थे—रूप और अरूप की चर्चा व्यर्थ है।”<sup>२</sup>

अविनाश, अमिय, अनीता और हेम आदि पात्रों की चेतना-प्रवाह द्वारा न केवल मुक्त भावों का संसर्ग स्थापित हुआ है अपितु दूसरे पात्रों की चारित्रिक विशेषताएं तथा दुर्बलताएं भी विश्लेषणात्मक विधि द्वारा प्रकाश में आई हैं। यौन-वर्जनाओं, यौन-विकृतियों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन भी यहां प्रस्तुत हुआ है। अविनाश की काम-कुण्ठा दमित यौन-भावना का परिणाम है जो संभ्रम, ब्रह्मचर्य, व्यायाम, सदाचार और आदर्शवाद का प्रचार कर स्थानान्तर (Transference) होने पर भी तृप्त नहीं होती अपितु दिवा-स्वप्न (Day dreaming) प्रवृत्ति अपनाती है, किन्तु फिर भी समायोजन (Adjustment) कहाँ हो पाया है ? हेम का पुनः साक्षात्कार उसके दिवा-स्वप्नों की पूर्ति

१. परन्तु—पृष्ठ ५-६

२. बड़ी—पृष्ठ १३-१४

(Compensation) दिन मयाजित किया गया है, वह उसी 'किन्तु-परन्तु' नहीं सुनता, उस माय ल जाकर गिनमा दिखता है, फटन म खाना गिमाता है, वहाँ भी इन दोनों का वातावरण या प्रेम अभिनय करना अधिक नहीं है किन्ना बनना प्रवाह। अविनाग की एक कथा याद आ जाता है जो एक व्यक्ति को दुखान्त कहाना मात्र नहीं है, उसके जीवन लण्ड का विनयण है। जीवन म उच्च व्यक्ति को धामरुणा करने में पूर्व धामरुणा की चित्रण वाली है। हम अविनाग का अपनी विवचना और मेट की वृत्ता का परिचय देती है हमपर आदवादी अविनाग का स्वत मोल उठता है और वह मेट लक्ष्मीचन्द की हत्या का प्रयत्न करना है, किन्तु मिश्रण घुटन और पेतता प्रवाह में उठन वाले बुद्धिबुद्ध के उसके हाथ कुछ नहीं लगता। कथाकार ने कथा के घन म अविनाग को मन स्थिति का जा चित्र लीचा है, वह व्यक्तिगत जीवन को शास्त्र का चित्र नहीं है, समाज के लक्ष्मीचन्द की समस्या का आह्वान है। प्रत्यक्ष परिच्छेद के घन म घन वाता 'गद' परन्तु सनाप के गतिराय का परिचायक है। समस्या की अभिव्यक्ति भाषा के मुक्त भाषा द्वारा ही की गई है।

चेतना प्रवाह विविध उपवास का गवय बनी विवेचना है—उपवासकार की लक्ष्यता। वगनात्मक काटि का उपवासकार अपने उपवास म पक्ष पक्ष आकर अपने उद्देश्य की पूर्तिहित प्रचार-वाय म मवान गता था, किन्तु वैदिक काटि का उपवास-कार अपनी रचना म अपने का लक्ष्य रगन का प्रयत्न करने लगा। चेतना प्रवाहवादी कथाकार अपने का अलग स्वत ही पात्रा के मस्थिक म चेतना का प्रवाह करा मकता है। यद्वादी है कि पात्रा के विचार म पुण का प्रतिबिम्ब होना है, किन्तु यह आवश्यक नहीं कि पात्रा के व विचार अत्यन्त ही उनके मष्टा के विचार हा। कथाकार प्रत्यक्ष रूप में या परोक्ष रूप में वही भी गामन पदार्थ, समाज नीति, आर्थिक व्यवस्था घयता धार्मिक मापताओं पर कटाक्ष नहीं करता है। पात्र ही कथा के बाह्य होते हैं, वे ही चरित्र, समस्या अथवा दशन का विश्लेषण करत हैं। उनकी भाषा सावैतिक होती है, उनके सावने और बोधन का दग विचित्र होना है। वे अन्तर्चेतना में विचरण करत हैं और अचेतन की गुलियों के विस्तारण म ही सवष्ट रहते हैं। 'परन्तु' का अविनाग और अमिय प्रति-प्रलम्बन-चेतना म लीन रहत हैं। अमिय अधिक आत्मनिर्णय व्यक्ति है। उनके लिए कला ही सवस्ती है। अनीता से प्यार का कारण भी कला प्रियता है। दोनों का प्रणय कला की अभिव्यक्ति का कारण होगा—यही उनका विचार है, उसे भूखे भित्तारी, चियों में लिपट नव कला भी कला के विषय, नृत्य के विषय ही दीन पडते हैं।

अमिय का अनीता प्रवाह अविनाग के चेतना प्रवाह की तुलना म वहीँ सगवत है। उसमें केवल वैयक्तिक चरित्र और समस्याओं का चित्र ही सामने नहीं आता, मपि एक माय कला, काम और कामदेव (गिब), पावली, आदम और ईव के पतन पूर्व की स्मृति तथा पतनोपगन्त की अवस्था के दशन का विवेचन भी हुआ है। 'कला नारी है'—और नारी रूप म सुदरी जीवन की नृत्य और विश्वामित्र की साधना के मग होने का सावैतिक वणन है। उसमें ही अनीता लगी कस्तूरी मृग को बूझने का प्रयत्न हुआ है। भाव लोक में ही एक माय गीता, कुमारिभव, पिन्टन के पैराडाइज लॉस्ट (Paradise Lost) तथा

शंकराचार्य, शांपनहावर और इलियट के दार्शनिक सिद्धान्तों का विश्लेषण किया गया है। बर्नर्ड शॉ के 'मैन एण्ड सुपरमैन' की भूमिका से भी उद्धरण दिए गए हैं।

'परन्तु' में कथोपकथन भी तार्किक हैं। अमिय अविनाश काम-वार्ता, युद्ध आदि विषयों पर सतर्क प्रकाश डालती है। इसके लिए शॉ आदि कलाकारों के उद्धरण देकर वार्ता को बढ़ाया गया है। कहीं-कहीं पात्र स्वगतोक्तपूर्ण सम्भाषणों का आश्रय लेते देखे जाते हैं। अनीता के हृदयोद्गार स्वगत भाषण पद्धति द्वारा उद्धृत किए गए हैं। वह पढ़ने का प्रयत्न करती है, किन्तु पढ़ नहीं पाती—अन्तर्मन में अपने-आप से बातें करने लगती है—'सुरत क घन मोहि निवि मंह शाम ? ... इशकारां व मुश्कारां (प्रेम और कस्तूरी)। यह वार्ता संक्षिप्त है किन्तु मनोद्वन्द्वपूर्ण स्थिति उत्पन्न कर देने वाली है। अनीता का पूर्ण चरित्र ही द्वन्द्वात्मक है। वह अमिय को प्यार करती है, किन्तु उस प्यार को अभिव्यक्त नहीं कर पाती। वह अमिय को पत्र लिखती है किन्तु डाल नहीं पाती, यह उसकी द्वन्द्वपूर्ण स्थिति को स्पष्ट करने के लिए पर्याप्त है। अन्य पात्रों की भांति इसका मन भी पुस्तकीय पाठ में न लगकर दीवार पर माता और शिशु के चित्र को देखकर या अन्य पूर्व स्मृति-वर्षक दृश्यों का साक्षात्कार करके चेतना-प्रवाह में लीन रहता है।

कलकत्ता नगरी में पहुंचते ही हेम का मन भी प्रवाह लोक में विचरण करने लगता है, वह एक पोस्टर को देखते ही अविनाश के चित्र का कल्पनात्मक बोध करती है। उसका मन पीछे भागकर विवाह के संस्मरणों का उद्घाटन करता है, जिसमें रति, कामदेव, प्रणय आदि पर मनन और विश्लेषण प्राप्य है। सेठजी की क्रूरता समाज के ठेकेदारों के अनाचार की द्योतक है। यह कथांश इतना बृहद नहीं है जितना समाज पर कसा गया व्यंग्य-चित्र। यह तीव्र है, और स्थायी प्रभावोत्पादक भी। हेम, अनीता और अन्य भारतीय युवतियों की ही नहीं, संसार की अधिकांश स्मृतियों की मान-मर्यादा आज खतरे में है, पूँजीवादी सभ्यता से इसकी रक्षा कैसे हो, यह एक बड़ा प्रश्न है, जिसे प्रश्न रूप में रखकर इस चेतना-प्रवाह पद्धति के उपन्यास का अन्त हुआ है।

## द्वाभा—१९५५

'परन्तु' और 'साचा' के पश्चात् 'द्वाभा' मावड़े की एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। यह भी विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास है, किन्तु इसमें मात्र चेतना-प्रवाह विधि का ही प्रयोग नहीं हुआ, जैसा कि हमें 'परन्तु' में देखने को मिला। 'द्वाभा' में चेतना-प्रवाह-विधि एवं पूर्व दीप्ति-विधि का मिश्रित रूप अवलोकनीय है। उपन्यास का आरम्भ पूर्व-दीप्ति विधि द्वारा होता है—“सहसा उसके मन में पूर्व स्मृतियों के कई बिखरे-से टुकड़े भीड़ बनकर जमा होने लगे : घरवालों के उल्लास भरे कहकहे, भाई का बार-बार चिढ़ाना, उन्नीस बरस की सलज्ज युवती आभा का उत्सुक धड़कता हुआ हृदय, शहनाई और वैंड के स्वर बंदनवार, फूलों के हार, बरमालाएं या सिमटते, मुलायम, गले से लिपटे डंसनेवाले अनचाहे नागपाश। बंगाली सहेली काजल ने उपहार में दी शंख की चूड़िया, बनारसी साड़िया, मिष्टान्न, भोज, हंसी-ठट्ठे। श्री की चित्रशाला में वह गुलाबी केशरी सांभ्र, जब आभा ने कहा—‘हां, आपके स्मृदियों में जैसे एक और चित्र, वैसे ही मैं तुम्हारे

जीवन में प्रवर्ण कर रही हूँ न ?' और श्री के उच्छ्वास में भरे, मादक, सुगन्धित आवाज़ में जो दुनिया के आरम्भ से अन्त तक हर नरुण प्रेमी अपनी प्रेमिका का देना चाहा है। वह श्री के पहाड़ा में लपके लपके सफर । बिगड़े से वह लम्बी-लम्बी उनीची रातों । और उस समय का भावुकता भरा पत्राचार । आरंभ का वह प्रथम सन्तान की वसलता भरी आगमनी । और फिर मरकर मकर रास्ते क्या के निरी सपना की नितलियाँ थीं, रंग-बिरंगी चटक, मडकीनी । या भाव उर की सहज प्रतीति का वह व्यंग्य था । निष्ठुर, निमग्न अमिट अपरिवर्तनीय ।"

दामा का यह आरम्भ पूर्व-दीप्ति विधि का उदाहरण अवश्य है किन्तु उपन्यास की नायिका की स्मृति कलाचक्र जाती या अर्चय की नायिकाया की स्मृति के बृहद् विद्वेपण रूप में प्रस्तुत नहीं हुई । माचव न बना को समेट लिया है और इसे खण्ड-खण्ड कर चेतना प्रवाह विधि द्वारा प्रस्तुत किया है । 'दामा' के प्रत्येक पात्र के मस्तिष्क की प्रत्येक निश्चित भूमि उसमें स्वच्छन्दापूर्वक प्रवाहित होवानी अल प्रवाह के रंग में दबी रहती है, जिसमें आत्मनिष्ठ जीवन का प्रवाह गतिमान है । लेखक वर्णनान्तरक शिल्पी की भाँति आभा का जीवनवत्त एक दृष्टिगतार की भाँति प्रस्तुत नहीं करता, वह एक चेतना प्रवाहवादी गिणी के नाव आभा, श्री आदि पात्रों की चेतना के छाट-मोटे टुकड़ा को धीरे-धीरे उभारकर प्रस्तुत करता है । आभा ने अगले दिन बच्चा को पाठ पढ़ाना है शक लिए वह पुस्तक उठाकर पढ़ने लगती है, प्रसंग है—'दुर्गोण, कामी या दुर्गुणी कैसा भी पति क्यों न हो, माध्वी श्री का सन्त पति को ईश्वर मासकर पूजना चाहिए ।' परिश्रमा आभा की विद्रोही चेतना बहिर्जगत (पुस्तक) से अन्तर्जगत (आत्मनिष्ठ चेतना) की दिशा में प्रयाण कर पुनः समझने अपकार के माध्य अपने विचारों को भी सबोले लगी "श्री काला सावला था, उसकी आँखों की पुनर्निष्ठा किसी भ्रमर से कम चंचल नहीं थी । एक बार श्री ने उसमें कहा था—'यह बहुत पिटा पिटाया स्पर्क है आभा, कमल और भौरा । यह इन कवियों को कुछ सूझना नहीं भ्रमरवृत्ति जो उनके मन में है तो क्या स्त्रियाँ भी नितलियाँ जैसी नहीं होती ? मन की और पारे की एक जैसी गति है आभा । जैसे अभी तुम दान तो मुझ में कर रही हो, पर मभव है कि तुम ध्यान किसी और का भ्रावरी नवर में पड़ गई नाव । बाघो न नाव दस ठाव, बघु । हा, भ्रमरगानसार भी तो कल पढ़ाया है ।" आभा की भाँति श्री भी स्मृतियों के समार में खोया है । उसकी स्मृतियाँ भी साधारण नहीं, असाधारण हैं जो उसकी चेतना को प्रतिपन्न आदीलिन करती रहती हैं—"श्री के मन में विश्व खलिन तमबोरों बनती-मिटती जा रही थी । उनकी एक भक्त बम्बई का समुद्रतट, सुनसान झुह की बालुका शशि और दूर में आती हुई एक आमायमी नारी आकृति, जितनी ऊँची समुद्र तरंग की नावधमयी, नील, फुस्कारती, फेनिल जल रागि, ताड़ और नारियल के पडों की बिखरी हुई कुन्तल रागि में से सम्मिलना हुआ सायकाल और सुनहरी गहरी लाल काली

संख्या की अनुभूति उसे दुबारा हुई। पुरी के तट पर "समुद्र की बात सोचते-सोचते उसे पहाड़ों की याद आई। नैनीताल से वागेश्वर जाते हुए बैजनाथ के पास शाम को देखा नन्दादेवी का त्रिशूल-शिखर पर हिमवन्त की वह पारदर्शी, चमचम, रजताभ किंवा स्वर्णिम भाँईवाली भाँकी। और उससे भी अधिक सुन्दर था दार्जिलिंग में देखा हुआ कांचनजंघा-शृंग, सुदूर, सफेद, हाथियों के झुंड से बादलों पर आरूढ़ राजसी, शृंखला-बद्ध नेपाल-भूटान, तिब्बत की त्रिसीमा का प्रहरी पति "अचानक श्री नृत्य कला की पुस्तक देखने लगा, और उसका मन समुद्र और पहाड़ से लौटकर चित्र की नारी आकृति की नीली आंखों और शिल्पित प्रायः स्तनमंडल पर अटक गया। केतकी के घर पार्टी थी "।

आभा, श्री, श्यामा, सत्यकाम, अलताफ आदि पात्रों के मन की ट्रान्सपैरेंसी को प्रमुखता देने के कारण इनसे संबंधित कथा की इतिवृत्तात्मकता तथा शृंखला को लेखक गौण बनाता हुआ अनेक स्थलों पर शून्य की सीमा तक पहुंचा देता है। पाठक के मन में कथा शृंखला को जानने की जो उत्सुकता बनी रहती है उसे नये शिल्प के सहारे माचवे ने कहीं यत्रों, कहीं स्मृतियों तो कहीं डायरी शैली का सहारा लिया है। इनमें भी चेतना-प्रवाह विधि को प्रमुखता देने के कारण लेखक पूर्व स्मृतियों को अधिक महत्त्व देता है। अधिकांश पात्र पूर्व-स्मृतियों के जाल में फंसे हैं, मानो स्मृति चक्र-व्यूह में वे अभिमन्यु की भांति चले तो जाते हैं, उनसे निकलना नहीं जानते। परित्यक्ता आभा के जीवन में श्री के पश्चात् सत्यकाम आया और उसे एक पुत्र देकर चलता बना। उसे स्मरण कर उसकी चेतना में छायावेष्ठित ज्योति उभर आई। यह विचारने लगी कि स्त्री के साथ यह सलूक राम, दुष्यन्त, नल और बुद्ध तक ने किया। अज्ञात, अकारण, अस्पष्ट, उद्देश्यहीन, दुर्दिष्टता जब उसके मन को खण्ड-खण्ड करने लगती है तब वह इस स्मृति पर व्यंग्य करती हुई कहती है—“दिवा स्वप्नों में यों डूबते-डूबते वह सहसा सोचने लगी कि मनुष्य की सबसे बड़ी शत्रु यह स्मृति है। यदि यह सम्भव होता कि पुराना सब भूल सकें तो कितना अच्छा होता। तब कोई मुश्किल नहीं रहती।”<sup>३</sup> आभा का यह कथन यथार्थपरक है। उपन्यास साहित्य में मनोविश्लेषण और बौद्धिक तत्त्वों के अन्वेषण के साथ-साथ जहाँ कथा सिमट गई, वहीं मन की शत-शत समस्याएँ उभर आईं। व्यक्ति बहिर्जगत में लीलने की अपेक्षा अन्तर्मन की चिन्ता में घुटने लगा। आभा की यही अवस्था है। उसके मन में द्वन्द्व है, अन्तश्चेतना में अपार संघर्ष है। वह जितना मन को समेटना चाहती है, उतना ही वह बिखरता है। वह एकाग्र मन पढ़ नहीं सकती, बाह्य जगत में गौरव के साथ विचरण नहीं कर सकती। उसकी करुण दशा का चित्र डॉ० सुपमा धवन ने इन शब्दों में खींचा है—“वह परित्यक्ता नारी है जिससे उसके पति श्री विमुख हो चुके हैं और जिसके लिए समाज और जीवन दोनों शून्य बन चुके हैं। वह पुरातन और नवीन मान्यताओं के बीच संभ्रार में नौका की भांति डोलती रहती है। उसके लिए केवल एक किनारा है—मरण, और वह क्षय रोग से ग्रसित होकर अपने प्राणों का परित्याग कर देती है।”<sup>४</sup> आभा की

३. आभा—पृष्ठ २४-२५

४. वही—पृष्ठ ६५

५. हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ २७१

मृत्यु कष्ट होने के साथ-साथ मधुमूत्र एक प्रदत्तचिह्न है। आधुनिक विषयनात्मक परिवेश में स्वतंत्रोत्तर समाज में नारी स्वतंत्रता का क्या मूल्य है? मुक्त-सहवास चित्रण में पुरुष की उन्मुक्तता पर वहाँ कोई रोक-थाम नहीं, वह भी बन आभा, दयाभा, शी-चुनू को भागकर मेल बपड़े की तरह उतारकर फेंक सकता है, पर नारी मात्र आभा के रूप में मानसिक तनाव की स्थिति में जकड़ने के लिए और पूर्व-स्मृतियाँ को स्मरण कर नित-तित गन भरने के लिए ही उत्पन्न हुई है क्या? आभा का निज प्रतिक्षण क्षीण हो रहा तेज एक प्रदत्तचिह्न बनकर हमारे सामने आता है। अपने अन्तिम पत्र में श्री से वह कहती है—'क्या मुझ जमी परित्यक्ताभा के लिए समाज में कोई स्थान नहीं है? क्या मेरे जीवन की वेदना की उत्तरदायिनी केवल मैं ही हूँ? क्यों ऐसा जाना है कि समाज में मुझे साथ से प्रतिष्ठा और गौरव से लदे वे लोग घूमते हैं जो स्त्रियाँ के साथ शिष्टेश्वरी का व्यवहार नहीं करते, जो नारी का निराश्रिताना समझते हैं और पापिनो कहलाती हैं बचारी स्त्रियाँ।'"

आभा ही नहीं, सत्यकाम और श्री भी अतीत माह पूर्व-स्मृति विक्षेपक पात्र है। बेनकी के घर पार्टी है किन्तु श्री दयाभा के घर बैठे पूर्व स्मृतियों को चेतना प्रवाह में बहा रहा है। दयाभा के पास सत्यकाम का फोटो देखकर वह खीझ उठता है। सत्यकाम-दयाभा मुक्त व्यवहार, बेनकी का उन्मुक्त जीवन, श्री दयाभा स्वेच्छाचार, पात्रों के व्यक्तित्व को गड़बड़ करनेवाले तत्त्व हैं। खण्डित जीवन का दायित्व एक से विवाह और अनेक से प्रेम आचरण का आइम्बर है जिसका अन्त दुःख ही है। आभा के सलाम के प्रति आदृष्ट जीवन में निरन्तर दो स्थितियाँ उत्पन्न हुईं—वह स्वयं स्वीकारने हुए कहती है—'एक प्रकाश मिट रहा है, दूसरा उठ रहा है—दोनों के बीच दामा' "जीवन की उच्छृंखलना भोग दयाभा मृत्यु का वरण करती है। श्री ने पहले आभा को त्यागा, दूसरी का विवाह का बचन देकर उसे तोड़ा, तीसरी के प्रति इसलिए प्रेम दिखलाया कि उसके द्वारा उसी नौकरी को आशा थी, दयाभा को भी ठगा और अन्त में चीनी लडकी शी-चुनू से सहवास किया—पर सब मृगतृष्णा प्रमाणित हुआ, अन्त में आभा के प्रति भुकाव और गत के प्रति क्षमा-याचना की भावना क्या में आदर्शवाद और भारतीय जीवन पद्धति के प्रति आस्था जगाने के लिए नियोजित तत्त्व हैं।

वस्तुतः माचवे 'परन्तु' की अपेक्षा 'दामा' में चेतना प्रवाह तथा पूर्व-क्षीप्ति विधि के सूक्ष्म निदेशन में अधिक सफल हुए हैं। क्या में काय-कारण सबंध भले ही न हो और यह इस गिल्स विधि में सम्भव भी नहीं है, फिर भी 'दामा' में लेखक मानवीय संवेदना उठेलने तथा आधुनिकता की धुनोती को चित्रित करने में पूर्ण सफल हुआ है। इसमें आधुनिक भारत के तथ्यावलीन जिनित मध्यवर्ग की मायनाओं, प्रवचनानां तथा नव मृत्या की रूपायन करने में लेखक पूर्ण सफल हुआ है। चेतना-प्रवाह घारा के कारण उपन्यास उद्धरण में भरा गया है और इसमें बौद्धिकता का मिश्रण भी प्रशंसनीय है। इस

बौद्धिकता को विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा नियोजित किया गया है। इस संबंध में डॉ० सुपमा घवन का यह कथन द्रष्टव्य है—“इसमें नारी की चिरंतन समस्या को मनो-विश्लेषणात्मक शैली में उठाया गया है।” इस उपन्यास में आभा, श्री, श्यामा, सत्यकाम आदि पात्रों की जीवनी नहीं, जीवन घटकों का विश्लेषण ही उपलब्ध होता है।

### भगवतीप्रसाद वाजपेयी

भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने अब तक तीस उपन्यास लिखे हैं। इनके आरम्भिक उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प के अन्तर्गत आते हैं। ‘प्रेमपत्र’, ‘मीठी चुटकी’, ‘अनाथ पत्नी’, ‘त्यागमयी’, ‘लालिमा’ और ‘प्रेम निर्वाह’ सन् १९२५ से १९३५ के बीच लिखे गए उपन्यास हैं। इनका शिल्पगत महत्त्व नकारात्मक है। सन् १९३६ में इनका उपन्यास ‘पतिता की साधना’ प्रकाशित हुआ। यह प्रेमचन्द परम्परा का उपन्यास है। इसमें वर्णनात्मकता का आधिक्य है तथा कथाकार द्वारा कथा के बीच में आकर हस्तक्षेप करने की प्रवृत्ति स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। उदाहरणतः लेखक लिखता है—“इन्हीं दो वर्षों में एक दुर्घटना और हो गई है। हम उस दुर्घटना की चर्चा न करते, किन्तु क्या किया जाए, वह ऐसी साधारण बात तो है नहीं, जो पचा ली जा सके। अब आज इस गांव में ही नहीं, निरंजन बाबू के नाम से परिचित निकट के अनेक गांवों के सहस्रों निवासी उस बात को जानते हैं, तो हम ही उसको छिपाकर क्या करेंगे ?” इसके पश्चात् नन्दा के वैधव्य की करुण गाथा का वर्णन ही उपन्यास में किया गया है। इसके अतिरिक्त संयुक्त परिवार का चित्रण वर्णनात्मक शिल्प-विधि के अनुसार हुआ है।

‘पतिता की साधना’ के पश्चात् ‘पिपासा’ और ‘दो बहनें’ नामक उपन्यास प्रकाशित हुए। इनमें वाजपेयी ने प्रेमचन्द परम्परा से खिचाव प्रकट करके विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की ओर अभियान किया है। ‘पिपासा’ का नायक कमलनयन एक धंकार अंजुष्ट है। उसके मित्र नरेन्द्र की पत्नी शकुंतला उसे चाहती है। पति प्रेम और प्रेमी की चाह का द्वन्द्व ही इस उपन्यास का मूल केन्द्र है, इसे मध्यस्थ रखकर मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया गया है किन्तु पात्र कथाकार के हाथ की कठपुतली बनकर रह गए हैं; उनका व्यक्तित्व उभर नहीं पाया; उनका मनोद्वन्द्व चमक नहीं पाया। ‘दो बहनें’ में पात्रों के घात-प्रतिघात का विश्लेषण ‘पिपासा’ की अपेक्षा अधिक सफल रहा है।

### निमंत्रण—१९४२

‘दो बहनें’ (१९४०) के पश्चात् ‘निमंत्रण’ (१९४२) का प्रकाशन हुआ। यह विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उत्कृष्ट उदाहरण है। इसमें मनोवैज्ञानिक तथा दार्शनिक विचारों की प्रमुखता है। परिस्थितियों और पात्रों का सफल विश्लेषण हुआ है। वातावरण प्रभावशाली है। इस संबंध में आचार्य नन्ददुलारे का यह कथन ठीक ही है—



“भगवती प्रसादजी आरम्भ में प्रेमचंदजी का आंशिक प्रभाव लेकर चले थे, पर शीघ्र ही उनके उपन्यासों में मनोवैज्ञानिक दृश्य चित्रों की प्रमुखता होने लगी और पात्रों और परिस्थितियों का अन्तर्दृष्टि दिखाया जाने लगा। यह एक नया उपक्रम था जो हिन्दी उपन्यास को वैयक्तिक चरित्र सृष्टि और मनोवैज्ञानिक भूमिका पर ले आया। यह एक दृष्टि से पुरानी विवरणपूर्ण सामाजिक उपन्यासों की पद्धति से आगे बढ़ा हुआ प्रयास है, पर दूसरी दृष्टि से इसमें एक अनिवार्य दुर्बलता भी है। जब कभी ये उपन्यास सामाजिक प्रगति की भूमि को छोड़कर ऐकानिक मनोवैज्ञानिक उदात्तों में सगुन जाते हैं, तब न तो सच्चे अर्थ में नया चरित्र-निर्माण ही हो पाता है, और न उपन्यास की सामाजिक उपादेयता ही रह जाती है। जो पात्र और परिस्थितियाँ इन उपन्यासों में चित्रित होती हैं, वे कभी-कभी दृढ़ और मनोविज्ञान के नाम पर निर्दोष भावुकता या चारित्रिक दुर्बलता को ही अंकित करती हैं।” एक अन्य आलोचक इसके मवर्ष में यही विचार प्रकट करते हुए लिखते हैं—“भगवती प्रसाद बाजपेयी पहले तो प्रेमचंद की पद्धति पर चले, पर धीरे-धीरे मनोविद्वानपणवादी बनने गए और अन्तर्दृष्टि चित्रण की ओर बढ़ते गए हैं।”

इन आलोचकों का यह कथन ‘निमग्न’ पर लागू करके परमेलें। इस रचना का प्रत्येक अध्याय किसी न किसी दार्शनिक अथवा मनोवैज्ञानिक तथ्य की उद्घाटन पक्तियों के साथ-साथ होता है, फिर उस अध्याय की कथा, उसके पात्र, कथोपकथन सभी उस कथन की मार्थकता सिद्ध करने में तत्पर दृष्टिगोचर होते हैं। इस उपन्यास में विचार ही प्रमुख हो गया है, घटना विधान, पात्र योजना और सभाषण सभी विचारों के साथ-साथ घूमने हैं। उपन्यास के आरम्भ में ही नायक गिरधारीलाल विचारों की दुनिया में लीन बैठे हैं। उसका पुत्र बीमार है, अतः पत्नी सतपथ है, किन्तु उसे इनकी कोई चिन्ता ही नहीं, चिन्ता है तो अपने विचारों की—मनुष्य आदर्श के लिए लड़ रहा है चरना तो गति नहीं है। यह तो पसीटना है—दुर्गति दुर्गति से कैसे बचा जाए सम्पादकीय लिखता है आदि विचार नायक के मस्तिष्क में खनबली मचाते दिखाए गए हैं। घटना भी मस्तिष्क में होती है, स्मृतियों के चयन के रूप में सामने आती है। संयोग तथा अनायास परिस्थिति और घटनाओं को क्षण में बदलने देखा जा सकता है। दूसरे अध्याय में अचानक ही भावती गिरधारी भेंट—‘विवश अवसर आते हैं और व्यक्ति को अपना पूरक मिल जाता है’—विचार की पूरक भेंट है, पूर्व नियोजित, शृंखलाबद्ध, स्वाभाविक मुलाकात नहीं।

और शृंखला आए भी कैसे? इस उपन्यास का क्या तत्त्व ही अत्यन्त भीना है, क्योंकि यह विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की वृत्ति है। कथानक के नाम पर गिरधारी परिवार और पालती के प्रवेश की दृढ़पूर्ण स्थिति ही सर्वस्व है। गिरधारी और रेणु की वैवाहिक यात्रा सुखद नहीं कही जा सकती, नभी उसमें भावती का प्रवेश हो जाता है।

१ नया साहित्य नये अंग—पृष्ठ १७७

२ डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास—

मालती एक मनोवैज्ञानिक प्रश्न है जिसको विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा हल किया गया है। रेणु-गिरधारी दाम्पत्य की शुष्कता उपन्यास की केन्द्रस्थ स्थिति नहीं है; गिरधारी-मालती मनोद्वन्द्व ही वह धुरी है जिसके चारों ओर सभी घटनाएं और पात्र घूमते दृष्टिगोचर होते हैं। गिरधारी-मालती भेंट के पश्चात् ही उपन्यास में सक्रियता आई है। पात्रों के व्यवहार में अद्भुत वैचित्र्य और जटिलता प्रविष्ट हुई है। कथाकार ने गिरधारी मालती और रेणु के अन्तर्मन की तिल-तिल खोज-बीन की है; उनकी मनोभावनाओं, क्रिया-कलापों, विचारों और संवेगों का विश्लेषण किया है।

डॉ० पहासिह गर्मा 'कमलेश' का यह कथन विल्कुल ठीक है जिसमें वे कहते हैं—  
"वे संधर्षरत कार्यकर्ता हैं पर उनका मानसिक द्वन्द्व भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं। और यह कहना असत्य नहीं होगा कि 'निमंत्रण' में मानसिक द्वन्द्व ही प्रमुख हो गया है। हम सहज ही इस उपन्यास को अन्तर्द्वन्द्व प्रधान उपन्यास कह सकते हैं।" अन्तर्द्वन्द्वपूर्ण स्थिति ही विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास की आत्मा है। अतः 'निमंत्रण' के अन्तर्द्वन्द्वपूर्ण स्थलों की खोज ही हमारा लक्ष्य है। 'निमंत्रण' में ऐसे स्थलों की भरमार है जहां पात्र अन्तर्मन में द्वन्द्व की अनुभूति करते हैं। सबसे पहले नायक गिरधारी को ही लें। वह एक विवाहित, उत्तरदायित्वपूर्ण सामाजिक प्राणी है। किन्तु मालती का साक्षात्कार उसके मर्म में एक द्वन्द्वपूर्ण स्थिति उत्पन्न कर देता है; वह उसके निमंत्रण पर झट उसके साथ चल पड़ता है, और मालती के ये शब्द—'तो मैं जीवन-भर के लिए निमंत्रण देती हूं। आपको कही जाने की आवश्यकता न होगी' (पृष्ठ १४) उसके कान में गूंजने लगते हैं; उसकी मनोदशा ही बदल देते हैं; वह उत्तरदायित्वहीन व्यक्ति बनकर रह जाता है; उसकी सामाजिकता का लोप होने लगता है, वैयक्तिकता का विकास हो जाता है।

'सुबह के भूले' की नायिका जब ठाठदार फ्लेट देखकर आती है, तब उसके मन में हीनता की ग्रन्थि जम जाती है। उसकी समस्त मानसिकता ही बदल जाती है, वह घर की चीजें बिखेर डालती है; 'निमंत्रण' में मालती की मनोदशा भी कम विकृत नहीं होती, उसे शर्माजी (गिरधारीजी) का सामाजिक मान एक नई प्रेरणा देता है—'क्या मैं ऐसा नहीं बन सकती?' और दूसरे दिन उसके घरवाले देखते हैं कि वह रेशमी साड़ियों के स्थान पर खद्दर की साड़ियां ला-लाकर घर भर देती है। उसके मन के अन्तर्तम कोने में यह भाव जम गया है—'गिरधारी को पराभूत करना है।' उसे खद्दर की साड़ी में देखकर गिरधारी के आश्चर्य के साथ-साथ पाठक के विस्मय की भी सीमा नहीं रहती। मालती प्रिय-अप्रिय, अनुचित सब करने को तैयार है। उसकी उच्छृंखलता सामाजिक मर्यादाओं के बंधन तोड़कर वह जाने को तत्पर है। उसकी वैयक्तिकता चरित्र की नव मोमांसा करती है।

"मैं आजाद हूं—मैं पुरुषों के बीच रहती हूं—उनसे स्वतन्त्रतापूर्वक मिलती हूं। बस, इसलिए मैं चरित्रहीन हूं। और घरों के अन्दर सीता और सावित्री जैसी सती,

१. निमंत्रण : एक अध्ययन—पृष्ठ १७७ साहित्यकार पं० भगवतीप्रसाद वाजपेयी में संगृहीत लेख से अवतरित

गकुन्तला और उषा भी जैसी सुन्दर स्त्रियाँ को पालने हुए भी जो लोग केष्ट प्रास्टोच्यूट (रमेन वस्त्र) रगते हैं, वे क्या हैं ? रह गई चरित्र की बात, सो वह केवल शरीर के ही स्थूल व्यापारा तक सीमित है, मैं नहीं मानती। चरित्र मानविक मर्यादा का दूसरा नाम है। जो लोग दुनिया भर के झूठ-सच, छन-प्रच, कपट, धूर्तता तथा ईर्ष्या-द्वेष के खून में रंगे रहते हैं, जो मनुष्य के माथ कुत्ते का सा व्यवहार करने नहीं लजाने, जो मर्याद और न्याय से दूर रहकर एकमात्र स्वार्थों में ही मगलान रहते हैं, पैसे के बल पर जो जमीन और जायदाद, स्त्री और प्रेयसी के लिए भाई और पुत्र तब का छिपकर सगातास कर सकते हैं, जो समाज उन्हें चरित्रहीन यही मानता, मैं ऐसे समाज को नहीं मानती।<sup>१</sup>

यह दाह समाज के प्रति ही नहीं है, शिल्प के प्रति भी नव दृष्टिकोण है। आज का उपन्यास बदल रहा है। समाज के प्रति, चरित्र के प्रति व्यक्ति का दृष्टिकोण बदल रहा है और यह परिवर्तित दृष्टिकोण नये शिल्प में अपना स्थान पा रहा है, किन्तु इसकी अपनी सीमाएँ भी हैं। सीमाओं का अतिक्रमण किसी का भी मान्य नहीं हो सकता। नये शिल्प में एक ही विचार की पुनर्वृत्ति हमें ही नहीं प्रत्येक पाठक को सटकेगी। 'निमग्न' में चरित्र शब्द का लेकर ही दो बार विस्लेषण किया गया है और लगभग उन्ही शब्दों में किया गया है। ऊपर मानती के द्वारा चरित्र शब्द का विस्लेषण प्रस्तुत हुआ है आगे चलकर ब्याकरण विचार प्रतिपादन के लिए बारहवें अध्याय में पुनः चरित्र शब्द को लेकर इसकी चीर-फाड़ करने लगता है—

“चरित्र का मूल्यांकन करते समय हम प्रायः शरीर धर्म की ओर ही अपनी दृष्टि रखते हैं। किन्तु पुरुष और स्त्री के मितन को, जहाँ तक वह शरीर धर्म से सम्बद्ध है, चरित्र के मूल्यांकन में अधिक महत्त्व देने का अर्थ है—छल, कपट, अविश्वास, कृतघ्नता, दम्भ तथा आडम्बर आदि उन वृत्तियों की अपेक्षा करना, जिनका नियंत्रण मानवता के विकास के लिए आवश्यक है।”

यह ठीक है कि उपन्यास मानव-चरित्र का चित्र है, किन्तु मानव चरित्र का चित्र है, चरित्र शब्द का चित्र नहीं। 'निमग्न' में दिए गए चरित्र शब्द के अर्थ और विस्लेषण अति की सीमा का भी उल्लंघन कर गए हैं। विचारों की इस ऊहापोह में चरित्रों का स्वाभाविक विकास रुक गया है। वे विचारों की कठपुतली बनकर रह गए हैं। चरित्र की व्याख्या प्रसागतक नहीं है, अतः प्रेम, प्रवचना और पीडा तक सीमित होकर रह गई है। मानती सोचती है कि प्रेम के बदले उसे प्रवचना मिली है। गिरधारी-मानती के आह्वानों की अवहेलना करने पर भी अनन्त पीडा को अनुभूति करता है। यह पीडा भी दो मुखों है, पीड़ित के साथ साथ पीड़क को भी प्रस्तुत करती है और विस्लेषण की प्रक्रिया के लिए तैयार करती है। वैवाहिक जीवन की अभिशप्तता का विस्लेषण करते हुए गिरधारी कहता है—“विवाह का अभिशाप भोगते-भोगते स्वस्थ-मे-स्वस्थ और सुन्दर से सुन्दर स्त्री दस वर्षों के अन्दर प्रायः भूखकर भ्रमचूर हो जाती है गृहस्थी का भार उसकी

समस्त महत्वाकांक्षाओं को धूल में मिला देता है। उसका सारा दिन केवल खाना बनाने, वच्चों की देखभाल करने और दैनिक आवश्यकताओं के अनुसार घर को पूर्ण और तत्पर रखने में बीत जाता है। व्यक्तिगत स्वास्थ्य, सौन्दर्य और मानसिक विकास के रक्षण और उन्नयन का उन्हें अवकाश ही नहीं मिलता। चारों ओर से घिरकर, विवश होकर, वह पति की सहचरी न रहकर सर्वाश में एक अनुचरी हो जाती है।”<sup>४</sup>

विनायक का आगमन ही उपन्यास की एकमात्र बड़ी घटना है जो कथा को गिरधारी-रेणु, मालती त्रयी से ऊपर उठाती दृष्टिगोचर होती है। अन्यथा सर्वत्र विचार और मनोद्वन्द्वपूर्ण स्थितियाँ ही फैली हुई हैं। बीमार पत्नी रेणु को गिरधारी विचारों की दवा से रोगमुक्त करना चाहता है। विनायक भी कथा में प्रवेश करके विचारवाहक का कार्य करता। तीन विषयों (दर्शन, संस्कृत और इतिहास) में एम० ए० करने पर भी वेकार हैं। स्त्री की महानता में इसका विश्वास है, तभी तो कहता है—“स्त्री में मैंने पाया है वह हृदय जो सब कुछ खोकर भी रिक्त नहीं होता, जो अजेय होकर भी सदा पराजित, असमर्थ होकर भी सदा आत्मदान में तत्पर रहता है।” (पृष्ठ ५४) आगे चलकर विनायक-मालती संबंध विवाद में परिणित हो जाता है।

विपिन्न एक कर्मठ किन्तु विपन्न युवक है। इसका प्रवेश एक कथा का उद्घाटन मात्र नहीं करता; स्त्री-पुरुष के वैवाहिक जीवन की विषम विकृति पर प्रकाश डालता है। विपिन्न की पत्नी शरीर से ही असुन्दर नहीं है; मन से भी विकृत है, तभी तो एक कहार से अनुचित संबंध स्थापित कर लेती है। ‘निमंत्रण’ का यह अंश मनोवैज्ञानिक केस है। मालती प्रवेश के कारण गिरधारी-रेणु दाम्पत्य में कटुता आती है; उधर कहार से पत्नी के अनुचित संबंध की कल्पना कर विपिन्न विपणन करता है। ‘निमंत्रण’ में भी ‘प्रेत और छाया की तरह के कुछ विश्लेषण विद्यमान है। जो पति-पत्नी के दूरस्थ हो रहे संबंधों के रहस्य पर प्रकाश डालते हैं। एक-दो उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

“क्या इसमें कोई संदेह है कि मैंने इनके पीछे अपनी समस्त महत्वाकांक्षों को मिट्टी में मिला दिया है? कुछ न कुछ तो मैं भी हो ही सकती थी। मैं कविता नहीं लिख सकती थी? कहानी लेखिका होना मेरे लिए कौन मुश्किल था? आज जो यश मालती पा रही है, क्या मैं उसकी अधिकारिणी नहीं हो सकती थीं? वय में वह मुझसे सिर्फ दो वर्ष छोटी है। किन्तु मेरे और उसके बीच कितनी गहरी खाई है। वह पास आ जाती है, तो उसे छाती से लगा लेने को जी आतुर हो उठता है। अपनी एक-एक भाव-भंगिमा से वह कितना आकृष्ट करती है। क्या ये मेरा निर्माण ऐसे उत्तम ढंग से नहीं कर सकते थे कि घर की चहारदीवारी के बाहर भी मैं आ-जा सकती? इन्हीं दीवारों के भीतर निरंतर वन्द रखकर इन्होंने मुझे क्या दिया? और तब, जब मैं उत्तरोत्तर मरण की ओर जा रही हूँ, ये पूछते हैं—‘मैं तुम्हारे लिए क्या करूँ।’”<sup>५</sup>

आत्म-विश्लेषण के साथ पर-विश्लेषण की प्रक्रिया द्वारा गिरधारी का चरित्र-

चित्रण और विचार-परम्परा उदघाटित किए गए हैं। रेणु अपने पति के ही शब्दों की मालती के सम्मुख कहते हुए उनसे विचारों तथा पुरुष चरित्र का रहस्य खोजकर रख देती है। कहती है—“कहते थे—प्रेयसी, प्रेयसी तो देवी होती है। वह अचना की वस्तु है। उसके साथ कहीं विवाह हो सकता है? विवाह तो देवी को नारी बना डालता है। विवाह तो गरीब के उन मूल व्यापारों में सम्मिलित है, जिनमें गंध आती है—जो बासी पड़त पड़ते अन्त में सत्त्वक जात हैं। किन्तु प्रेयसी तो प्राणेश्वरी होती है। विवाह तो भूल गानि का एक भाग है। किन्तु तृष्णा जो अजर होती है, उसकी शानि तो प्रेयसी ही करती है, अपने आत्मदान से। वह बदला नहीं चाहती। उसे कोई आकांक्षा नहीं होती। वह अर्पित हो करती चली है। किन्तु पत्नी? वह तो बदला चाहती है। चाहती है कि वह कुन पाए, उसको कुछ प्राप्ति हो। कल्पना पर उसका निवास नहीं होता। मानसिक पूजा का जो सौंदर्य होता है, एक मानुष्य होता है, वह उससे दूर रहती है। वह नश्वर है।”

गिरधारी रेणु का मूल विराध मानसिक ग्रन्थियों का विरोध है। रेणु पतिव्रता प्राचीना है। गिरधारी आधुनिक है। वह चाहता है रेणु महत्त्वाकांक्षियों की वृत्ति न देख उसकी सहचरी बने, किन्तु रेणु अनुचरी मात्र बनकर रह गई। इसी कारण विरोध बढ़ता गया। रेणु घर की घुटन में घुटती रही, गिरधारी मन में घुटकर क्षीण हो गया। अंत सिद्ध होता है कि सफ़्त दाम्पत्य के लिए शारीरिक मिलन ही पर्याप्त नहीं है, मानसिक मिलन और सन्तुलित मानसिक गठन ही अनिवार्य है। ‘निमग्न’ की परिधि में भी इस तथ्य का उदघाटन हुआ है। एक स्थल पर लेखक ने लिखा है—“हमारे देश में स्त्री का समार प्रायः पुरुष से भिन्न होता है। व्यस्तता और स्त्री के कारण प्रायः पुरुष स्त्री को अपनी उलझना, ग्रन्थियों और असुविधाओं का परिचय तक नहीं देते। इसका परिणाम यह होता है कि स्त्री उनसे दूर हो जाती है।” गिरधारी-रेणु का प्रणय कुछ समय अनंतर विरोधी भाव-प्रवणता के प्रवाह में गतिशील हुआ है।

‘निमग्न’ में दार्शनिक विश्लेषणा की भी कमी नहीं है। सत्ताईस अध्यायों की आरम्भिक पंक्तियों में कही मनोवैज्ञानिक तो कही दार्शनिक विश्लेषण प्रस्तुत हैं। पहले, दूसरे, छठे, नवें, दसवें, तेरहवें, चौदहवें, पंद्रहवें, सोलहवें, अठारहवें, इकतीसवें, तेईसवें, पच्चीसवें और अन्तिम यानि सत्ताईसवें—अध्यायों का आरम्भ दार्शनिक विश्लेषणात्मक पंक्तियों के साथ हुआ है। इनमें आदर्श, जगत्, अविवाहित नारी, सिद्धान्तों के सधर्म, हिंसा, आनन्द और भोग, यथार्थ और जीवन के नाना दार्शनिक पक्षों का सूक्ष्म विश्लेषण किया गया है। उसके पश्चात् तदनुकूल परिस्थितियों और पात्रों की अवधारणा हुई है।

भगवतीप्रसाद वाजपेयी के उपन्यासों के पात्र अधिकतर आदर्शवादी होते हैं, किन्तु यहाँ वे जीवन की यथार्थ परिस्थितियों की अवहेलना नहीं करते। ‘निमग्न’ के गिरधारी, विपिन और विनायक आदर्शवादी होते हुए भी यथार्थ की सीमाओं में बचकर

चले हैं। यथार्थ स्थिति के सम्मुख वे वैश्लेषिक प्रक्रिया द्वारा विजय प्राप्त करना चाहते हैं। इन पात्रों का व्यक्तित्व बड़ी सूक्ष्मता से अंकित किया गया है—जैसे गिरधारी के संबंध में लेखक इतना भर लिखकर भी बहुत कुछ कह गया है—गिरधारी: अवस्था चालीस के लगभग, वर्ण गेहुआ। लम्बी नाक पर सुनहले फ्रेम के चश्मे का ब्रिज। खादी का कुरता पहनते हैं। पैरों में अक्सर चप्पल रहता है, कभी-कभी लाल महाराष्ट्र जूता, जिसकी ऐड़ी मुड़ी हुई है। पैदल ज़रा तेज़ चलते हैं। काम के समय मज़ाक से चिढ़ते हैं। हाथ में छाता-छड़ी कुछ नहीं रखते। सिर प्रायः खुला रहता है। वालों का एक गुच्छा कभी-कभी दाईं भौंह तक आ जाता है।” इसी प्रकार का एक शब्द चित्र विनायक द्वारा पूर्णिमा के सौन्दर्य के संबंध में पृष्ठ १३७ पर दिया गया है। इस प्रकार के सूक्ष्म चित्रण वैश्लेषिक शिल्प के उपन्यासों में ही संभव हुए हैं।

### कायर—१६५१

श्री राजेन्द्र शर्मा रचित ‘कायर’ विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास है। इसका नायक प्रोफेसर शशिनाथ असामाजिक पात्र है जो एक अशिक्षित पत्नी रमा को पाकर निराश और दुःखी रहता है। कथाकार समस्त कथा में उसके अस्वस्थ कॉम्प्लेक्स (Morbid) का ही विश्लेषण करता है। आत्मक्षुब्धता (Inferiority Complex) से ग्रस्त शशिनाथ अपनी छात्रा सुमन को द्यूशन पढ़ाते-पढ़ाते आत्मगौरव की अनुभूति के स्थान पर एक अद्भुत कायरता की अनुभूति करता है। सुमन उसपर समय-असमय कटाक्ष कर कहती है कि पुरुष की कायरता नारी के लिए सदैव हास्यास्पद रही है और रहेगी।

शशिनाथ के जीवन में उभरी समस्याएं उसके असामाजिक एवं भीरु व्यक्तित्व का प्रतिफलन हैं। वह स्वयं को सामाजिक विधान के अनुकूल ढाल न सका। सुमन के प्रति अपने आकर्षण को वह जितना नकारता है उसकी अन्तश्चेतना में अन्तर्निहित अचेतन इच्छाएं उसके चेतन नैतिक आदर्शों से उसी प्रबल वेग के साथ टकराती हैं और उसके दैनिक व्यवहार तथा चिन्तन क्षेत्र में द्वन्द्वात्मक स्थिति उत्पन्न करती हैं। परिणामस्वरूप उसकी चेतना भी ह्लासोन्मुखी होने लगती है और वह अपने को कायर मान आत्म विश्लेषण करता है—“मन का चोर...कायरता...किसी को सफाई देने की आवश्यकता नहीं रहती। रमा का तात्पर्य क्या है? क्या मेरे मन में कोई चोर है? क्या मैं कायर हूँ... कायर? ...इस समय सुमन का खिलखिलाता चेहरा उनके सामने आया; वह कह क्या रही थी—‘पुरुष की कायरता नारी के लिए सदैव हास्यास्पद है और रहेगी प्रोफेसर साहब।’ तो क्या मैं वास्तव में कायर हूँ? ...नहीं, नहीं—मैं कायर नहीं हूँ—” शशिनाथ का यह अस्वीकारना कि वह कायर नहीं है, महान आत्मप्रवंचना है। वह जितना ही स्थिति को सुलझाने के लिए सबल बनने का उपक्रम रचता है, वह उतना ही उलझता जाता है। सुमन के पिता नारायणबाबू द्वारा अपने साथ सुमन के खिचे फोटो को देखतड़ा

उठता है और नारायण बाबू का यह कहना है कि फोटो महा हो छोड़ जाइए, इस स्थिति से मुक्ति का प्रयास करेगा। शशिनाथ इसके लिए प्रयास करना भी है किन्तु वह जीवन में स्फूर्ति लाकर उस ऊर्ध्वगामी बनाने के स्थान पर रमा रचिन परिस्थिति में जकड़ा जाता है और अपने पारिवारिक जीवन के भीतरी स्तरों को खोलने में पुनः असमर्थ रहता है।

अपने जीवन की विफलता देख शशिनाथ पुनः तड़प उठता है और आत्मविश्लेषण कर कहता है—“क्या मरे ननिक से निश्चय न तमाम जीवन के लिए मेरे मुख पर कालिमा लगा दी है? यदि छोकरा की आवाजा को अनुमोदी करके मैं सुमन को पढ़ाता रहता तो क्या बिगड़ जाता? तभी अन्दर से कोई धोल पड़ा—“नहीं, तुम गिर रहे थे। सुमन का दयानुगत डोड़कर अछटा किया। पर आगे तुमसे बान सभल न सकी। तुम डरपोक हो, कायर, निक्कम, पौष्पविहीन तुम्हारे मन में चोर है काला हा, तुम्हारे चरित्र में ही कुठ है। राजाराम सुमन को साथ देखकर मेरे मन में दूषित भावना क्यों घा गई दोष मेरा है दोष मेरा है। रमा, तुम जहा बही भी हो लौट आओ मेरे अपराध का सुमन बहुत बड़ा दंड दे दिया है। मुझे क्षमा करो, क्षमा करो।” शशिनाथ की यह आत्म स्वीकृति एवं आत्म प्रताडना एक भारी प्रश्नचिह्न है। प्रश्न वैयक्तिक भी है, नैतिक और सामाजिक भी है।

द्वार सन् १९२६ में ‘लज्जा’ लिखकर श्री इलाचन्द्र जोशी ने अप्रकृत (Abnormal) और कायर, आत्मक्षुद्रनारत चरित्र (Coward and Character of Inferiority Complex) की जा सजना आरम्भ की, ‘कायर’ उसी परम्परा की रचना है। अन्य विश्लेषणात्मक गित्तन विधि की रचनाओं की भाँति ‘कायर’ का वस्तु तत्त्व भीता एवं स्वल्प है। चरित्र-चित्रण विश्लेषणात्मक है और पात्रों का व्यवहार कहीं असतुलित, कहीं अप्राकृतिक, कहीं एक प्रयोग बन गया है। प्रा० शशिनाथ का समस्त व्यवहार असतुलित तथा असामयिक है। रमा शशिनाथ सबध अस्वस्थ एवं अप्राकृतिक तथा असामाय होने गए हैं और सुमन राजाराम तो जीवन को एक प्रयोग मानकर कार्य योजना बनाने ही है। जैसे सुमन का एक स्वतंत्र चैता, व्यक्तिवादी प्रतिक्रियावादी नारी बन पुरुष द्वारा अपमानित, पददलित और भूतुष्टि बनने के स्थान पर उसे शोषित करने की विडम्बना रचने की भूमिका तैयार करना। शशिनाथ तो प्रशिक्षण अपने भीतर तनाव की अनुभूति करता ही है परन्तु अशिक्षित, सामान्य आचरणगामी पतिव्रता रमा भी सौन की भयकरता की परिकल्पना मात्र से असामाय मन स्थिति का उपरम रचती है।

‘कायर’ उपन्यास का वातावरण बाह्य घटनाओं के स्थान पर चिन्तना से परिपूर्ण है। इसके लगभग सभी पात्र शशिनाथ, रवि, रमा, सुमन, राजाराम, गोरी, नारायणबाबू अपने जीवन में आई परिस्थितियों तथा घटनाओं पर मनन एवं विश्लेषण करते दसिए गए हैं। सब परिस्थितियों का दायित्व शशिनाथ पर डालने हुए उनका छात्र राजाराम विश्लेषणात्मक शब्दों में कहता है—“आपने मन के पाप ने ही आपके वातावरण की परिवर्तता को नष्ट किया है। सुमन का शुचितम स्नेह और रमा का पावनतम त्याग आप

समझ नहीं सके और समझ नहीं सकते... यदि समझ गए होते तो आज यह स्थिति न होती।<sup>१३</sup> विश्लेषणात्मक विचार सर्जना के कारण 'कायर' में अभिव्यक्ति का संयम रखा गया है। उपन्यासकार कहीं भी पात्रों के शील, अशील, व्यवहार या चिन्तना के संबंध में अपनी ओर से टीका-टिप्पणी नहीं करता। उसने पात्रों के कार्यों और उनसे उद्भूत अन्तर्द्वन्द्व को उन्हीं के माध्यम से प्रस्तुत किया है। यही प्रश्न उत्पन्न होता है कि 'कायर' की मूल समस्या क्या है? मेरे विचार से 'कायर' की मूल समस्या आधुनिक स्त्री-पुरुष संबंध के परिप्रेक्ष्य में भारतीय पत्नी की वेदना है। 'कायर' के समस्त कथा सूत्र रमा की ट्रेजेडी को अभिव्यक्ति देने के लिए बुने गए हैं। नारी अशिक्षित हुई तो क्या? एक स्थल पर वह अवश्य मुखरित और क्रान्त हो उठती है। सौत को वह अपनी छाती पर कभी सवार नहीं देख सकती। सीधी-सरल दीखने वाली रमा भी समय आने पर कहती है— "नारी अपने को पद्दलित समझे ही क्यों? यह तो समाज के ठेकेदारों का ढकोसला है। जिस दायित्व की डोर से पति-पत्नी को बांध दिया जाता है, उसे ये ठेकेदार समझते हैं कि हम एक चरणदासी को नकेल डालकर ले आए। जब तक मन स्वीकार करता है कि पति दान कर रहा है, इसलिए प्रतिदान का भागी है, तब तक नारी भी अपना कर्त्तव्य पूरा करती चले; और जब दान नहीं, तो प्रतिदान कहां? यहां पर आता है त्याग। यह कोई आदर्श नहीं कि पति तो तुम्हारे लिए बन जाए पत्थर, और तुम उसे मनुष्य मानकर उसकी सेवा करती रहो। ऐसे पति को बारम्बार नमस्कार है।"<sup>१४</sup> 'कायर' में उपन्यासकार इस दृष्टि से सफल हुआ कि उसने सग्त पात्रों की बजाय रमा, राशि जैसे दुर्बल-मना नायक प्रस्तुत कर उनमें चरित्र के साथ-साथ व्यक्तित्व का निर्माण किया है। वस्तुतः दुर्बल चरित्र नायक का चरित्र-चित्रण प्रस्तुत करने के लिए जिस सूक्ष्म दृष्टि और विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की आवश्यकता है, वह श्री शर्मा में वर्तमान है।

### रामेश्वर शुक्ल अंचल

रामेश्वर शुक्ल अंचल हिन्दी में कवि के रूप में प्रसिद्ध है, किन्तु इन्होंने कई सामाजिक और व्यक्तिवादी उपन्यास लिखकर वर्णनात्मक और विश्लेषणात्मक शिल्प का सहारा लिया है। एक आलोचक के मतानुसार इनकी रचनाओं में जीवन की तृप्ता, रूप की लालसा एवं प्रेम की मादक अनुभूति का अंकन हुआ है।<sup>१</sup> अपने प्रथम दो उपन्यासों 'चड़ती धूप' (१९४५) तथा 'नई इमारत' (१९४६) में लेखक ने सामाजिक जीवन की कतिपय महत्वपूर्ण समस्याएं चित्रित की हैं। 'चड़ती धूप' की ममता और 'नई इमारत' की आरती आधुनिक सामाजिक चेतना में होने वाले विकास सूत्रों की परिचायक हैं किन्तु अपने तीसरे उपन्यास 'उल्का' में लेखक ने नारी की वैयक्तिक राधा को उसके विभिन्न आयामों में चित्रित करके विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की ओर पग बढ़ाए हैं।

३. कायर—पृष्ठ ६३

४. वही—पृष्ठ १०४

१. डॉ० सुपमा धवन : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १२६



उल्का—१६४७

उल्का की विश्लेषणात्मकता एवं वैयक्तिक चेतना असंदिग्ध है। इस सबध में एक आलाचक्र का कथन है—“दस उपन्यास की नायिका मजु के माध्यम से लेखक ने आधुनिक चेतना में अनुप्राणित एक ऐसी नारी की सृष्टि की है जो अपने अन्तर्द्वन्द्व के रूप में परिस्थितियाँ का चित्रण करती है।” मजु में चरित्र नहीं है, पर व्यक्तित्व है। यह व्यक्तित्व अतद्धृदय के क्षण में पनपना है और यही इसे विश्लेषणात्मक शिल्प विधि की श्रेणी में ले आता है।

‘उल्का’ आत्मचरित्रात्मक शैली में रचित उपन्यास है। इसकी नायिका मजु स्वयं अपने मन की गहराइयों में प्रवेश कर अन्तःप्रेक्षण विधि द्वारा अपने चरित्र एवं व्यक्तित्व का विश्लेषण करती है। वह एक निम्न मध्यवर्ग में पली युवती है जिसका विवाह किशोर से होता है। किशोर एक अमम्य, अमानवीय तथा कामुक व्यक्ति है जिसे मजु आंतरिक स्तर पर स्वीकार करने का तैयार नहीं है। किशोर की क्षुद्रता, क्रूरता तथा आदर्शहीनता मजु को चांद नामक मृदुभाषी सुसंस्कृतिक युवक की ओर अप्रसर होने का परिवेश तैयार करती है। मजु अन्तःकक्ष अपनी परावर्तन्यता तथा निःस्वना अवस्था का विश्लेषण करते हुए कहती है—“मेरा शरीर स्त्री का शरीर है। मेरा मन लाचारी का मन है, जो मिलता है, मिलेगा। मुझे ताज-माथि सहने जाना है। चाहने न चाहने का कोई मूल्य ही नहीं है।” अन्तःकक्ष स्थला पर हम देखने हैं कि मजु की आस्था ढिलने लगती है। वह धीरे-धीरे परिस्थितियों के सघन सहना चाहती है किन्तु परिवेश बड़ी निमग्नता से उसे कुचलता है। किशोर मजु को वासनापूर्ति के खिलौने से अधिक कुछ नहीं समझता, जबकि मजु इस परिस्थिति से पीड़ित है। उसकी मान्यता है कि नारी केवल शरीर नहीं—केवल स्थल क्षुधा और तृप्ति की गठरी नहीं। किशोर का मजु का पर-पुरुषों के सम्पर्क में आना अच्छा नहीं लगता, पर वह उन्हीं के भनीजे प्रकाश से भी प्रेम सबध बढ़ाने को आतुर है। यहाँ स्त्री-पुरुष सबध उनका सहज प्रस्फुटन तथा प्रतिक्रिया ज्वर सामाजिक मान्यताओं तथा नवीन नैतिक स्थापनाओं के लिए एक प्रश्नचिह्न बनकर सामने आता है। प्रश्न है कि क्या मजु कामुक किशोर ने क्या रहकर घुटन, कुण्ठा और अमहाय स्थिति को घसीटे लिए जाए या विद्रोह करके अपने व्यक्तित्व को उभारे। ‘उल्का’ का क्याकार मजु द्वारा नारी, अर्थात् मानव नारी के विद्रोह को तीव्र, व्यापक और सज्जम रूप में विश्लेषित करता हुआ रुढ़ि भंग, मर्यादाकालीन सामाजिक पीढ़ी के लिए एक प्रश्नचिह्न लगाता चलता है। विद्रोही प्रयास कह उठता है—“विवाह कहीं किसी के लगाने से लगता है या करवाने से होता है, उन्हें मैं विवाह नहीं, केवल परम्परा की गुलामी और चकित चक्कण मानना हूँ।” स्वतंत्र के लिए अमाकुल मजु पति गृह भी त्यागनी है, रूढ़िवादी सामाजिक मान्यताओं भी।

२ डॉ० प्रयागराज टंडन  
पृष्ठ ४२४

३ उल्का—पृष्ठ ७०

४ वही—पृष्ठ १६६

हिंदी उपन्यास का परिचयात्मक इतिहास—

अनुभूति की सूक्ष्मता के साथ-साथ विश्लेषण की परिक्रमा पूरी करने के लिए अंचल मंजु को नई परिस्थितियों में नये साक्षात्कार कराते है। इधर जब मंजु-प्रकाश व्यक्तिनिष्ठ संबंध परिपक्व अवस्था में भव्य रूप धारण करने लगते है और दोनों नव-जीवन-यापनहित एक होटल में पहुँचते है तो वहा मंजु का पति किशोर अपनी महुरी की लड़की छविया के साथ देखा जाता है। किशोर में पुनः मंजु को आक्रान्त करने की चाहना बलवती हो जाती है वह मंजु के साथ पुनः दुर्व्यवहार की कल्पना करता है-किन्तु भावाभिभूत और उदीप्त प्रेम मनःप्रकाश मरने-मारने को तैयार हो जाता है। मंजु की भयावह भविष्य कल्पना का बोध ही उसे शक्ति देता है-किन्तु इसी क्षण मंजु का बीच-बचाव और प्रकाश को भाई कहना स्त्री-पुरुष के संबंधों का भारतीय भूमि पर पनपने के मार्ग में अवरोध उत्पन्न करता है। उपन्यासकार यदि चाहता तो इस प्रसंग में गहरे स्तर की स्थापना कर सकता था, किन्तु एक ओर नवीनता, स्वतंत्रता, व्यक्तित्व, विद्रोह आदि आकर्षक शब्दों के नारे देकर पात्रों को उनके परिप्रेक्ष्य में विश्लेषित करने का उपक्रम करना, दूसरी ओर अनुभूतियों के नये आयामों पर प्रतिबन्ध लगाकर अन्त में कथा और पात्रों को प्राचीन स्थापनाओं की ओर अभिमुखित करना एक अन्तर्विरोध का परिचायक है जिस ओर अन्तर्प्रयाण कर लेखक इस रचना को 'सुनीता' या 'पर्दे की रानी' सम बनाने से वंचित रह जाता है।

### डॉ० देवराज

डॉ० देवराज दर्शनशास्त्र के मर्मज्ञ प्रोफेसर व हिन्दी उपन्यास के सफल रचयिता है। इनके अधिकतर उपन्यास विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि में रचे गये है। इस संबंध में डॉ० सुपमा धवन लिखती है—“डॉ० देवराज की मूल भावना व्यक्तिवादी जीवन-दर्शन की मनोविश्लेषणात्मक अभिव्यक्ति है, परन्तु व्यक्तिवादी, आत्मकेन्द्रित तथा आत्मनिष्ठ चेतना से बाहर निकलकर लेखक उन नई मान्यताओं की ओर संकेत करता है जो भौतिक आदर्शों तथा प्रगतिशील शक्तियों से अनुप्राणित है।”<sup>१</sup> डॉ० देवराज की कला का मूल उद्देश्य समाज कल्याण न होकर जीवन-दर्शन व व्यक्तित्व मनोविज्ञान का चित्रण है जो विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा ही संभव है। इस विषय में एक आलोचक स्वीकारते हैं—“काशी और प्रयाग विश्वविद्यालयों में अध्ययन करने के पश्चात् उन्होंने विश्वविद्यालय स्तर पर दर्शन शास्त्र का अध्यापन का कार्य किया। बौद्धिकता से आगृहीत और दार्शनिक जटिलता से युक्त होने के साथ-साथ वैयक्तिक चेतना का सांस्कृतिक पृष्ठभूमि में निरूपण करने वाले उपन्यासकारों में डॉ० देवराज का नाम उल्लेखनीय है।”<sup>२</sup> दार्शनिकता के प्रति आग्रह और व्यक्ति मन विश्लेषण ही दो ऐसे तत्त्व हैं जिनके प्रति डॉ० देवराज आकृष्ट दृष्टिगोचर होते है। इन दोनों तत्त्वों का सफल निर्वाह आपके उपन्यासों की विशेषता है।

१. हिन्दी उदयनास—पृष्ठ ५२

२. डॉ० प्रतापनारायण टंडन : हिन्दी उपन्यास का परिचयात्मक इतिहास—

पृष्ठ ४५०

## पथ की खोज—१६५१

‘पथ की खोज’ डॉ० देवराज का प्रथम उपन्यास है जो दो खण्डों में प्रकाशित हुआ। इस उपन्यास का नायक चन्द्रनाथ एम० ए० में प्रथम श्रेणी प्राप्त कर एक रिमच छात्र के रूप में पाठक के सामने आता है। वह जीवन और साहित्य में आदर्शवाद का पोषक है। उसके जीवन में एक साथ तीन नारियाँ आती हैं—मुनीला, साधना और आणा—मुनीला पत्नी बनकर, साधना उसकी बौद्धिक अनश्चेतना की प्रेरक बनकर और आणा उसकी दूसरी पत्नी बनकर उसके पथ के विनोद का साधन बनती हैं। मुनीला से उसे वह सब मिलता है जो एक सुन्दर, मधुर, आदर्श पत्नी दे सकती है। पर वह उसे बौद्धिक चेतना नहीं दे पाती, इस दृष्टि से अमस्त्विक और अल्पज्ञ दिखाई देती है और उसका मुकाबल करने बौद्धिक नारी साधना की ओर हो जाना है। यही से विनोद का आरम्भ होता है।

‘पथ की खोज’ में उपन्यासकार नायक चन्द्रनाथ और साधना की द्वान्द्वत्मक मन स्थिति का विनोदपूर्ण वर्णन मसकन होता है। चन्द्रनाथ विवाहित है पर उसकी अनश्चेतना साधना का लेकर नाना प्रश्न करती है। आदर्शवादी चन्द्रनाथ साधना के प्रति अपने प्रेम को प्लेटोनिक रमना चाहता है परन्तु यथाय परिवेश इसे प्लेटोनिक बने रहने में अवरोध प्रस्तुत करता है। उसके व्यक्तित्व पर साधना का प्रभाव आधुनिक स्त्री-पुरुष संबंधों की विभीषिका उभरता है। अपनी पत्नी मुनीला से वह एकामकता स्थापित करने में सफल रह जाता है जो इस प्रकार की विभीषिका को दूर कर देती है। इसके विरोध में वह दार्शनिकता का आश्रय लेकर कनिष्ठ मौलिक प्रश्नों में अपना आण पाना चाहता है—प्रश्न है स्त्री और पुरुष का संबंध क्या गौरीविक है? दाम्पत्य जीवन का आधार क्या प्रेम है? क्या स्त्री-पुरुष का परस्पर आकर्षण ही प्रेम का आधार है? क्या विवाह का आधार वैयक्तिक चरण होना चाहिए या सामाजिक घटना? पाप और पुण्य का मूलाधार क्या है? धर्म का वास्तविक स्वरूप क्या है? साहित्य का उद्देश्य क्या है? क्या अपना ही प्रेम है? व्यक्ति से भिन्न भी क्या गमात्र की सत्ता है? क्या वातावरण ही मनुष्य का शांति का सबसे बड़ा गुरु है? वासना और प्रेम में क्या अन्तर है? क्या पति और पत्नी के संबंध में आर्थिक लाभ ही मूलाधार है? क्या भारतीय नारी अपने पति का छाड़ सकती है? क्या आर्थिक दृष्टि से स्त्रियों को स्वावलम्बी होना चाहिए? क्या विवाह में बाहर स्नेह का आधार हो सकता है? क्या सगाई प्रेम सम्भव है? इन प्रश्नों के निष्कर्ष अवश्य ही दार्शनिक है? चन्द्रनाथ के अन्तर्मन में उठे ये प्रश्न अपनी सूक्ष्म चिंतनशक्ति, त्रिधा प्रतिश्रियाया, ध्यान प्रतिधानों की प्रशानता के कारण क्या की एक सूत्रता पर भी प्रत्यक्षित लगाने हैं। ‘पथ की खोज’ की कथा स्थूल व क्रमबद्ध न होकर सूक्ष्म और रहस्यमय हो गई है। नायक के मन में उठे मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक प्रश्नों की उद्घाटन में कथालय की क्रमबद्धता का ठेक गहुरी है और इनके समाधान की यात्रा में उन कथाकार विनोदपूर्ण ही विनोदपूर्ण देना चला गया है। साधना की लेकर

१ पथ की खोज—पृष्ठ ४, १६, ६४, १००, १३१, १४३, १६५, ३०५, ३२७, ३०१, (द्वितीय खण्ड) पृष्ठ २१४, २३६, २४०

चन्द्रनाथ बराबर मनन और विश्लेषण करता है। उसका प्रथम पत्र पाकर वह उत्कल हो जाता है। साधना का अरुणकुमार से विवाह संबंध निश्चित जान उसकी अन्तश्चेतना फुटकार उठती है। उसे ज्वर हो आता है। और जब साधना उसे देखने जाती है तो वह उसके सम्मुख अपने मन के सब विकार विश्लेषित कर रख देता है। उसे वहन कहकर उसके अग्रों पर चुम्बन जड़ देता है। यह चुम्बन हमें एक बार फिर शेखर द्वारा शशि के मुख पर जड़ित चुम्बन का स्मरण करा देता है। इसी के परिप्रेक्ष्य में आधुनिक स्त्री-पुरुष संबंधों के मुक्त आचरण का नैतिक प्रश्न उठता है। व्यक्तिवादी चिंतक के लिए यह व्यवहार सहज और अनिवार्य है, जबकि रुढ़िवादी सामाजिक दार्शनिकों के लिए जीवन की व्यर्थता और घोर पाप का सूचक है। डॉ० देवराज इस चुम्बन को वात्सल्य की संज्ञा देकर अपनी दार्शनिकता और भारतीय सस्कृति में आस्था की धाक जमाना चाहते हैं, जो एक आवरण ही माना जाएगा।

‘पथ की खोज’ में साधना का व्यक्तित्व सबसे अधिक प्रखर और प्रभावशाली है। वह आद्योपान्त उपन्यास के हर पात्र पर छाई रहती है। मुशीला में चरित्रगत दृढ़ता है पर व्यक्तित्व नहीं, चन्द्रनाथ में अन्तर्द्वन्द्व और आदर्शवाद उसके चरित्र और व्यक्तित्व दोनों को कुंठित कर देता है। एक आशा ही ऐसी पात्र है जिसमें चरित्र और व्यक्तित्व सक्रिय रूप से गठित होकर उभरा है, किन्तु साधना के सामने वह भी निष्क्रिय, निस्तेज, फीकी, नीरस और प्राणहीन लगती है, वैसे उसका प्रखर और तेजोमय रूप जो चन्द्रनाथ को दूसरे खण्ड में पत्र व्यवहार द्वारा पता चलता है, कथा का दिशान्यास भी करता है। इस कथाश में चन्द्रनाथ परम्परागत नैतिक मूल्यों के प्रति आकृष्ट होकर अपने जीवन का पुनर्विश्लेषण कर आशा से विवाह करने में ही अपना कल्याण देखता है। उसे आशा में शालीनता, संवेदनशीलता तथा ईमानदारी नजर आई, तभी तो उसने उसे स्वीकारा क्योंकि साधना के प्रबल व्यक्तित्व ने उसे नकारा है, उसकी उपेक्षा की है।

‘पथ की खोज’ में नैतिक प्रश्नों के साथ-साथ आर्थिक प्रश्नावली भी जुड़ी है। भारतीय सयुक्त परिवार की आर्थिक और नैतिक समस्याएं, भारतीय विश्वविद्यालयों और महाविद्यालयों के प्रांगणों में साहित्यिक और सांस्कृतिक आयोजनों में युवक-युवतियों का पारस्परिक सामीप्य, आकर्षण और फिर अन्तर्द्वन्द्व भोगना, पूजापति प्रकाशकों का लेखकों को उत्पीड़ित करना आदि अनेक प्रश्नों पर लेखक अधिकारपूर्वक लिखता गया है। मूल रूप से लेखक इस उपन्यास में विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि द्वारा मध्यवर्गीय युवक-युवतियों की अन्तश्चेतना में वर्तमान अन्तर्द्वन्द्व को ही चित्रित करता है। इस संबंध में श्री वचनसिंह लिखते हैं—“डॉ० देवराज के उपन्यास ‘पथ की खोज’ में मध्यवर्गीय के ध्वंसोन्मुख आदर्शों का संयत, मनोवैज्ञानिक तथा कलापूर्ण चित्र उद्ग्राह्य गया है। इस उपन्यास में ‘गिरती दीवारें’ की बेवगी, हार, लाचारी तथा विकृत यौन-ग्रन्थियां नहीं हैं, वहां का मात्र ध्वंस भी नहीं है, ध्वंस है लेकिन ध्वंस या नाश में सृजन की एक प्रेरणा है। यदि इस उपन्यास में मध्यवर्गीय जीवन दर्शन की मूल भावना ‘व्यक्तिवाद’ का ही आकलन किया गया होता तो यह भी अपने में जड़, स्थिर और अगतिमान होता, किन्तु इसमें वह ‘व्यक्तिगत प्रश्नों की चेतना से अपने वर्ग की समस्याओं की चेतना की ओर और फिर

उस विगट विषय मानवता की मार' उभूय होता हुआ दिखाई पड़ता है। इस समय म यह पूरा गया मक भी है। मध्यवर्गीय उपन्यास के नायक स्वीकृत सामाजिक मूल्यों तथा नवीन जीवन-दृष्टियों से सामंजस्य न स्थापित करने के कारण टूटते हुए दिखाई पड़ते हैं, परन्तु इस उपन्यास का नायक ययाय की कठोरता में टकराकर नये दृष्टिकोण अपनाते की मार मग्न हो जाता है।<sup>२</sup>

'यय की मार' में कथाकार मध्यवर्गीय युवक-युवतिया द्वारा सामाजिक बंधनों की अमूर्तता, अर्थव्यवस्था जीवन दान के उपाय और उसके सामाजिक मयारों से सपन की माया का विश्लेषण करके एक स्वस्थ आदर्शवादी दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने में सफल हुआ है।

### उपादेवी मित्रा

हिन्दी उपन्यास साहित्य में नारी यग के सक्रिय सहयोग का प्रतिनिधित्व करने वाला म अग्रणी स्थान उपादेवी मित्रा का दिया जा सकता है। नारी हृदय में बनमान कोमल एवं आदरा भावनाओं, मनोदृष्टि तथा मायनामा को उपन्यास साहित्य द्वारा प्रतिबिम्बित करने में सफल सिद्ध हुए हैं। नारीत्व, पत्नीत्व और मातृत्व से सम्बंधित समस्याओं का जिस गम्भीरता से उपादेवी ने समझा और परखा है, वह वास्तव में प्रशंसनीय है। इस संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“बग साहित्य की सम्पूर्ण मुकुमारता लेकर उपादेवी हिन्दी उपन्यास साहित्य की ओर आई और नारी की भावनाओं का बड़ा ही सजीव एवं कामल चित्रण किया।” वास्तव में नारी हृदय में बनमान प्रेम, करुणा, माया, मोह, ईर्ष्या आदि नाना मनोद्वारों का सफल चित्रण इनकी रचनाओं में उल्लेख्य है। एक दूसरे आलोचक ने इनकी रचनाओं को व्यक्तिवादी उपन्यास की मना दी है। उन्होंने लिखा है—“इन्टीमिडिटी नागे लेखक के चिन्तन का एक स्वतंत्र विषय बन गई है। नारी की स्वाधीन इच्छा का प्रतिपादन तथा मानवता की भावना के विकास में व्यक्तिवादी विचार दान का प्रभाव परिलक्षित होता है। उपादेवी के उपन्यासों में कानामन कृतियों के होते हुए भी इस जीवन दृष्टि का परिचय मिलता है। इस कारण उनकी कृतियों को व्यक्तिवादी उपन्यासों की श्रेणी में रखा गया है।<sup>३</sup>

उपादेवी के प्रतिनिधि उपन्यास 'वचन का मोन' 'पिया' और 'नष्ट नीड' हैं। इनके प्रतिनिधित्व इन्होंने 'जीवन की मुस्कान', 'पथचरि' 'मोहनी' आदि उपन्यास भी लिखे हैं। इन्होंने अपने उपन्यासों में विद्वेपनामक गित्य विधि को प्रथम दिया है। नारी की निरीहता इनके उपन्यासों में विश्लेषण का विषय बनी है। लेखिका नारी की विविध दृष्टिकोण के साथ प्रस्तुत करती है। उनकी दृष्टि में नारीत्व की पूर्णता गृहिणीत्व, सेवा और त्याग से निरूपित होती है। 'वचन का मोन' में कजरी सरोज और विनय की सतत

२ आलोचना (१३) 'मध्यवर्गीय वस्तु-तत्त्व का विकास'—पृष्ठ १३७

१ डॉ० शिवनारायण शोवास्तव हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ४२४

२ डॉ० सुषमा घबन हिन्दी उपन्यास

सेवा करके नारीत्व को सार्वक मानती है। 'पिया' की विधवा निजिमा सुकान्त के भोजन आदि की व्यवस्था कर परम संतोष एवं तृप्ति की अनुभूति करती हुई अपने नारीत्व को चरितार्थ करती है। इसी उपन्यास की यमुना दुख में पिसकर निश्चित हो गई है किन्तु स्वतंत्र व्यक्तित्व रखने वाले, समाज विद्रोही नारी पात्रों की भी इन्होंने योजना जुटाई है। 'पिया' की नायिका पिया स्वतंत्र व्यक्तित्व रखती है। वह केवल सुन्दरी और गुणवती ही नहीं है, सती और साहसी भी है। नारी उसकी दृष्टि में पुरुष की सहयोगिनी है, क्रीत दासी नहीं। उसका प्रेम उदात्त कोटि का है। विवाह से उसे घृणा है। विवाह के पश्चात् उसकी राय में प्रेम कदाचित् कुत्सित और विकलांग हो जाता है। इस दृष्टि से वह असाधारण नारी है। लेखिका ने उपन्यास में उसके मानसिक द्वन्द्व का विश्लेषण अनेक स्थलों पर किया है। उपन्यास के अन्त में वह देश-सेविका के रूप में रूपायित हुई है। निगीथ के द्वार पर उसकी मृत्यु हृदय विदारक है।

### 'वचन का मोल'—१९३६

'वचन का मोल' उपादेवी की प्रथम औपन्यासिक रचना है। यह विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के आधार पर निर्मित हुई। इसमें कथा के विवरण नहीं दिये गये, सकेत भर जुटाए गए हैं। कजरी इस उपन्यास की केन्द्र-विन्दु है। सरोज नाम के युवक को वह भाई मान कर स्नेह करती है किन्तु वह इसे मृत्यु समय विवश कर पत्नी कहला लेता है और कजरी आजीवन अविवाहित रहने का वचन दे देती है। विनय नाम के युवक से उसे प्रीत है, किन्तु इसे सात्विक प्रेम कह सकते हैं। कजरी की ओर से हताश होकर विनय मनिका नाम की युवती से विवाह कर लेता है किन्तु उससे असंतुष्ट रहता है। उपन्यास में अनेक स्थलों पर पात्रों की मन-स्थिति का विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। जैसे—“मन ही मन मनि हंसी...छी-छी। कैसी गन्दी है उसकी रुचि। मनिका घृणा से संकुचित हुई। वह विचारने लगी, और विनय? विनय की बात याद आते ही मन में आनन्द की लहरें वह चलीं, सुन्दर दर्शन, श्रीमान युवक कल्चर्ड (सभ्य) भी है। मन में प्रश्नों की झड़ी लग गई। सरोज के लिए उसने कुछ भीन किया था। और आज भी चेष्टा नहीं कर रही है। नहीं—वह जोर के साथ अस्वीकार करने लगी।... किन्तु कजरी! अच्छा क्या है उस लड़की में?...जरा सा खटका, अन्तर्वेदना रह ही जाती है। सरोज ने उसकी माला फेंक दी... भूलती-सी बात की याद से मलिका का मुंह काला पड़ गया। नारी की यह पराजय, ऐसा अपमान...हां आदमी है विनय। गत रात्रि की घटनायें... कैसी मधुर, मोहक है वह स्मृति।”

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि की यह विशेषता है कि इसमें वैयक्तिक जीवन का, व्यक्तिवादी पात्रों की मन-स्थितियों का विश्लेषण और अन्वेषण सुविधा पूर्वक किया जाता है। पात्र अन्तर्मुखी होकर मनोद्वन्द्व का विश्लेषण करते हैं। एक एक प्रसंग में दो दो, तीन तीन पात्रों का तुलनात्मक चरित्र चित्रण भी इस विधि द्वारा संभव है। 'वचन

का मोल' में एक पात्र विनय रूग्ण अवस्था में पड़ा हुआ कजरी के अवस्थान विन बुलाए चने भान पर मनन एवं विश्लेषण करता है—“जसहनीय निम्न से विनय के नेत्र विस्फारित हुए। वह सोचने लगा—जिसमें कभी मनि की समानता न हुई थी, छोटे छोटे विषयो पर परिहास एवं व्यंग ही चलते थे, जिनके पिता के मरने के बाद भी खबर लेना आवश्यक न समझा गया था, जिसे लेकर मनि के साथ सदा परिहास ही हुआ करता था, आज ऐसे द दिन में सबप्रथम वही आई। मबरे मनि को बुलाया था, मिर दर्द के बहाने-पहा भाने से इकार कर दिया। सब कुछ जान-बूझकर भी वह नहीं आई, आई वही—प्रवहेलना के साथ जिसे दूर हटा रखा था, जीवन तुच्छ कर बिना बुलाए आई वही—सेवा के लिए। क्या यह वही स्वप्न तो नहीं है ?” किन्तु नहीं, यह स्वप्न नहीं है। वास्तविकता है। मनीन-सी निमल और पुण्य-सी कामत कजरी के चरित्र का विदनेपण है। बचन-बद कजरी सेवा, त्याग और मानव की अन्तर्भूत मनुष्यता का अन्तर्भाव रखत है। वह आजीवन अविवाहित रहकर अपने उदात्त एवं महान चरित्र का परिचय देती है। कजरी के चरित्र का छोड़कर उपन्यास का शेष भाग तेजस्विता एवं गहनता शून्य है। इसका कारण लेखिका का प्रथम प्रयत्न है।

‘पिया’—१९३७

‘पिया’ में पर्याप्त गहनता और तेजस्विता वर्तमान है। इसमें एक साथ दो नारी पात्रों के हृदय तन का पकड़कर उनका विश्लेषण किया गया है। नीलिमा और पिया दोनों ही विजया हैं किन्तु हृदय में प्रेम के कोमल तन्तु मजबूत हैं। नीलिमा विधुर सुकान्त के प्रति आकृष्ट है और पिया विवाहित पुलिस सुपरिण्डेण्ट निधीश पर मुग्ध है। जीवन परीक्षण पर नारी की मानसिक स्थिति का विदनेपण नारी द्वारा ही सफलीभूत हो पाया है—“रूप ! रूप ! ऐसा रूप ! ! ! एक अवस्था में गम्भीर तन्मयता से उस जीवन को वह देखने लगी, किन्तु फिर भी अन्तर अतृप्त रह ही गया, हृदय अस्थि शिथिल हो पड़ी। रूपमी, वह तमी रूपमी ?—ता यह साम्राज्ञी इनने दिन तक इस छोटे से शरीर में छिप कर रहा बंदी थी ? किन्तु अब निकलकर बाहर आ गई, तब उसने परिचय के प्रथम अवसर में जी ऐसा क्यों घरता रहा है। एक अनाम्नादिन, अतृप्त आकांक्षा, जाने कैसी बलना, एक हाहाकार ने उसके शरीर की नमी को अग्न, अस्न, मयिन कर डाला।” साथ ही प्रेम के उद्भव पर स्त्री की मन प्रवृत्ति का सूक्ष्म पर्यावेक्षण कीजिए—“उस विषय के जीवन के लिए अपना समय और श्रम दुनिया का था ही कहा जो डॉक्टर-बैठ बुलाए जाते या दवा, लेप दिए जाते ? और कब ? कब उस सामान्य जरूरत के लिए डॉक्टर आया, दवा आई। स्वयं जमींदार द्वार पर बड़े दम बार पूछ-गच्छ कर गए। उस दिन में और आज में कितना अन्तर है। कितना ? कितना ? न थोड़ा, न कम। पृथ्वी और आकाश में कितना अन्तर है, कम, उतना ही तो है। उस दिन थी वह पृथ्वी की आवजना,

२ बचन का मोल—पृष्ठ ७४ ७५

१ पिया—पृष्ठ ८-९

अनाहता, उपेक्षिता, पातालपुर की वन्दिनी, जहां तो न सूर्य की किरण थी, न पवन के गीत । और जो आज है वह पृथ्वी ही का एक जीव, उसका अपना निजी व्यक्ति, अपना परिचय देने योग्य आज उसके निकट भाव है, गीत है और है बहुत कुछ ।”<sup>१२</sup>

पिया को लेकर निशीथ की पत्नी मृणाल के मन की ईर्ष्या का भी सूक्ष्म निदर्शन हुआ है । उपन्यास के अन्त में पिया के प्रेम में सात्विकता और मृणाल में पाशविकता का उन्मेष हुआ है । पिया स्वप्रेरणा से निशीथ के पथ से हटकर राष्ट्र-सेवा की पथिका बन जाती है किन्तु मृणाल उसे एकदम गलत समझ कर शीतमयी रात्रि में मृत्यु की ओर धकेल देती है । इस रचना में जोशी रचित ‘पदों की रानी’ और जैनेन्द्र रचित ‘कल्याणी’ सी गहनता भले ही न हो किन्तु ‘वचन का मोल’ की अपेक्षा इसकी तेजस्विता, सूक्ष्मता एवं विश्लेषणात्मकता कई गुणा बढ़ गई है ।

### ‘नष्ट नीड़’—१९५५

‘पिया’ के पश्चात् ‘जीवन की मुस्कान’, ‘सोहनी’ आदि उपन्यासों की रचना करके उषादेवी ने विश्लेषण विधि को अपनाए रखा । ‘जीवन की मुस्कान’ ‘वचन का मोल’ की आवृत्ति मात्र है । इसकी नायिका सविता कमलेश के अन्यत्र विवाह हो जाने पर आजीवन अविवाहित रहती है । उसकी हृदय ग्रन्थि अतीव व्यथा से निपीड़ित होने लगती है, जिसके विश्लेषण में उपन्यासकार ने सारी शक्ति लगा दी है । ‘सोहनी’ (१९४९) की नायिका सोहनी नारीत्व के गौरव की प्रतीक है । ‘नष्ट नीड़’ में भी नारी के करुणा विश्लेषणात्मक रूप में प्रवाहित हुई है । पाकिस्तान से निर्वासित सुनन्दा इसकी नायिका है जो कलकत्ता आकर सुप्रकाश के साथ रहने लगती है । उसका व्यक्तित्व इतना दृढ़ एवं उच्चकोटि का है कि वह सामाजिक मान्यताओं एवं रूढ़ियों की चिन्ता न करके भी सुप्रकाश के साथ रहती है । नारी के मन की प्रवृत्तियों का विश्लेषण वह इन शब्दों में करती है — “बालों को काट कर, आँटों को रंगकर शरीर को कस कर पिचके हुए गालों पर क्रोम, पाउडर मलकर वह अब भी अपने को एक दर्शनीय आकर्षण बनाकर रखना चाहती है ? वय-प्राप्त संतान के आगे पहले आप ही किशोर बनना चाहती है । नकल द्वारा वह वास्तविक को अस्वीकार करना चाहती है । इस प्रवृत्ति का आदि और अन्त कहा है ? उत्तर आया उसके मन प्राण से—नहीं-नहीं नारी मात्र की यह प्रवृत्ति, यह मनोवृत्ति और प्रकृति नहीं है । उसके कई रूप हैं न जोकि अवस्था के साथ-साथ क्रमशः विकसित होते हैं । किशोरी में जीवन का उन्मादक स्वभाव सिद्ध होता है । युवती बन जाती है प्रेमिका । तब आगमन है माता का, प्रौढ़त्व तो मातृ-भाव का समन्वय कर देता है, संसार के हर पहलू से, हर दिशा में मातृ स्नेह से ओतप्रोत जो है प्रौढ़त्व । वृद्धत्व भक्ति रस को उभारता है ।”<sup>१३</sup> सुनन्दा में ही नारीत्व को पहचानने की तीक्ष्ण दृष्टि नहीं है, लेखिका में विश्लेषण की अद्भुत क्षमता है, जिसके द्वारा अन्त में वह सुनन्दा और उसके पति रवीन्द्र का रहस्य खोल देती है ?

२. पिया—पृष्ठ ६२-६२

३. नष्ट नीड़—पृष्ठ ४३



## पात्रवा अध्याय

### प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास

प्रेमचन्दोत्तर-युग के कथा साहित्य में एक और विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का विकास हुआ दूसरी ओर उसका बृहदांग प्रतीकात्मक हो गया। अक्षेप ने अपनी दूसरी रचना 'नदी के द्वीप' में प्रतीकात्मक शिल्प विधि को प्रथम दिया। घमंवीर भाग्यी का 'सूरज का सातवां घोड़ा', लक्ष्मीनारायणलाल का 'कथा का घोंसला और साप', 'काले फूल का बीदा', नरेश मेहता का 'डूबते समुद्र', गिरिधर गोपाल का 'चादनी के राइडर', अमृतलाल नागर का 'बूढ़ा और समुद्र', भिक्खु का 'अवरजाल' आदि उपन्यास इस शिल्प की परिपक्वता के सूचक ग्रन्थ हैं। प्रतीकवाद शिल्प का बड़ा भेद है जो हमें दृश्यमान वास्तविकता से परे ले जाकर स्वप्नों तथा व्यक्तियों के अदृश जागृत चेतन की अवस्थाओं से परिचित कराना है। इस शिल्प विधि के उपन्यासों में सामाजिक और वैयक्तिक मूल्यों की साम्प्रदायिकता तथा अन्तरिकता में समुन्नत रूप के प्रतीकों द्वारा उनके अन्तर्गत वास्तविकता के स्वरूप की व्याख्या की जाती है। इन उपन्यासों को पढ़कर कई बार वास्तविकता का भ्रम (Illusion of Reality) तो होता है, किन्तु इस भ्रम को मल्ल तब भ्रम बनाए रखत में ही उपन्यासकार का कौशल है।

प्रतीकात्मक शिल्प-विधि में उपन्यासकार कथा को ठोस बनाने पर इतना बल नहीं देता जितना जीवन से उसकी अनुरूपता दिखाने का प्रयत्न। लुच्छ, हाइमप्पद और अन्य हीरो पढ़नेवाले दूरय पात्र और गड भी अमूर्त हीरो अर्थ रखते हैं। हमने पात्र वस्तु-जगत् के पात्रों से कहीं अधिक मशकत होते हैं। इस सच में एक आलोचक लिखते हैं—'वे (पात्र) उस प्रकार के मनुष्य होते हैं, जिनका रहस्यमय जीवन द्रष्टव्य होता है या हानि को समाप्त करने के लिए और हम ऐसे मनुष्य हैं जिनका रहस्यमय जीवन अदृश्य रहता है।' यह कहना इस शिल्प-विधि के उपन्यासों पर पूर्णतया लागू होता है। 'नदी के द्वीप', 'डूबते समुद्र', 'बूढ़ा और समुद्र' आदि उपन्यासों में पात्र अपने गूढ़ से गूढ़तर रहस्यों को व्यक्त करने में ही अपनी सारी शक्ति लगा रहे प्रतीत होते हैं। रेखा, रजना, और बनकल्या और गोपा जैसे नाना पात्रों को यथार्थ जीवन में देखकर भी हम मनदेखा कर

1) They are the people whose Secret lives are visible or might be visible, we are people whose secret lives are invisible

—E M Forster "Aspects of the Novel" P 62

देते हैं किन्तु उपन्यास में पढ़कर हम मानवीय रूपों के इन प्रतीकों पर मुग्ध हुए बिना नहीं रह सकते ।

### नदी के द्वीप—१६५२

अन्तश्चेतना का प्रतीकात्मक निर्वाह 'नदी के द्वीप' की शिल्पगत विशेषता है । इस रचना में अज्ञेय ने पात्रों की चेतना के अन्तर्मुखों को प्रतीकों द्वारा पकड़ा है । भुवन, गीरा, रेखा और चन्द्रमाधव ये चार पात्र थोड़े-थोड़े अन्तराल के पश्चात् सामने आकर अपनी अन्तश्चेतना में विराजमान मूल सूत्रों का उद्घाटन करते हैं । प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की रचना होने के कारण इसमें स्थूल कथात्मकता की अभिव्यक्ति नहीं हो पाई । लेखक की ओर से कथा के किसी भाग को भी पाठक के मस्तिष्क में उडेलने का प्रयत्न इसमें नहीं हुआ । यह भी कहीं नहीं कहा गया कि रेखा-भुवन रोमांस अमुक सीमा तक पहुंच गया है, या रेखा के स्वास्थ्य में सामयिक चिन्तनीयता बढ़ गई है । पात्रों की अन्तश्चेतना संकेतों द्वारा सब कुछ कह देती है, और जो शेष रह जाता है वह पाठक को अतिरिक्त अनुमान द्वारा ग्राह्य हो जाता है ।

अपनी गहन अनुभूति और तीव्र बुद्धि के आधार पर अज्ञेय ने जीवन को एक रूपक में आवद्ध करके 'नदी के द्वीप' में प्रस्तुत किया है । जीवन सरिता का प्रवाह ही वह रूपक है, भुवन और रेखा उसके दो कूल हैं, उनका पारस्परिक आकर्षण ही वह सेतु है जो एक-दूसरे को कभी-कभी निकट ले आता है, उनका मनोद्वन्द्व ही वह लहर है जो उन्हें दूर फेंक देती है । ये दो पात्र अपने-आप में प्रतीक हैं । लखनऊ के एक कॉफी हाउस में बैठकर जो वार्ता करते हैं, वह साधारण प्रेमी-प्रेमिका की प्रेमवार्ता नहीं है, जीवन के सूनेपन और व्यक्ति के क्षुद्र रूप की परिचायक प्रतीक वाणी है । भुवन द्वारा जीवन सरिता पर पुल बांधे जाने की बात का उत्तर वह इन शब्दों में देती है—“हां, मगर सच-मुच सेतु बन सकें तो दोनों ओर से रोदे जाने में भी सुख है, और रोदे जाकर टूटकर प्रवाह में गिर पड़ने में भी सिद्धि । पर मैं तो कह रही हूँ कि मैं तो उतनी कल्पना भी नहीं कर पाती—मैं तो समझती हूँ—हम अधिक से अधिक इस प्रवाह में छोटे-छोटे द्वीप हैं, उस प्रवाह से कटे हुए भी; भूमि से बंधे हुए और स्थिर भी, पर प्रवाह में सर्वदा असहाय भी ।” जीवन की चंचल सरिता में प्रवाहमान ये पात्र केवल तैर ही नहीं रहे हैं, डूबते से, उभरते से, कूल तक पहुंचकर पुनः मनोद्वन्द्व की लहरों से जूझते दृष्टिगोचर होते हैं । भुवन को रेखा में नाना अवसरों पर दिगन्तस्पर्शी प्रवाह में तैर रहे सैकड़ों छोटे-छोटे द्वीप नजर आते हैं, ये द्वीप उसकी मनोग्रन्थियों के प्रतीक हैं और रेखा—उसे तो जीवन में प्रतिपल ये द्वीप दृष्टिगत होते रहते हैं । वह बात-बात में भुवन को कहती है कि उसके साथ कुछ ही दिनों में उसे सर्वत्र द्वीप दीखने लगेंगे । वह अपने को अर्थात् व्यक्ति को मानवता के सागर में विद्यमान एक क्षुद्र-सा द्वीप मानती है । उसे केवल मध्यवर्गीय नारी का प्रतीक भी नहीं कहा जा सकता । वह तो सार्वभौमिक नारीत्व की प्रतीक है, जो पूर्ण-

समय का बिना उधारी-सी, भिन्नकारी सी, बिखरी सी प्रतीत होती है, अक्सर मिलते ही वह भुवन से कहती है—‘मैं तुम्हारी हूँ, भुवन, मुझे लो।’<sup>२</sup> इस पंक्ति में नारीत्व के सम्पूर्ण आशय का स्पष्ट संकेत है। नारी बिना सम्पूर्ण समय के अधूरी है, बिना यौन तृप्ति व उसके कुण्ठन, व्यग्र, अन्तर्मुखी और बिनागो-मुखी हो जाने का पूरा-पूरा भय बना रहता है। रेखा के समय को भी प्रतीकात्मक शब्द दिए गए हैं—“मानो वहनी नाव म वह मोया हा। अवन हाथ, जिह वह हिना भी नहीं सकना, अवस देह, लेकिन एक स्निग्ध गरमाई की गोद में अवन—चादनी वह अधिक पी गया—चादनी, मदमाती, उमादनी।” यह चादनी रेखा की सचित रूप किरण है, जिसका भुवन के प्रति समय उसे उन्माद में लवाने भर देता है। हेमेट्र को पुरुष करके उसने कभी न जाना।

वैज्ञानिक शोध का अध्यवसायी भुवन, मध्यवर्गीय विद्यार्थी और कुण्ठाओं का गिकार है, अतः मनोद्वन्द्वों में ग्रस्त व्यक्तित्व का प्रतीक है। इसके सबब में एक आलोचक का कथन है—“डॉ० भुवन की उपलब्धिया उसकी आंतरिक प्रेरणा और शक्तिमत्ता के कारण नहीं बल्कि हीनता की अभिप्राय की उच्चमार्गीय परिणति हैं। गौरा के प्रति जो उसका प्रारम्भिक स्फुरण था, वह सामाजिक स्तरों की भिन्नता के कारण उभर न सका था और सामाजिक स्तर की उस हीनता के निराकरण के लिए भुवन की चेष्टाएँ पौ-एच० डॉ० की उपाय की ओर अग्रसर करती थी। बौद्धिकता और ज्ञान के सहजानुभूति-जय जाधार की स्पष्ट रेखाएँ इस चरित्र में मिलती हैं। डॉ० भुवन मानव के उस विकास का संकेत देता है जिसमें बुद्धि मानो तीव्र संवेदना के साथ गुंथी हुई थी, भुवन में इस विकास का अभाव हो रहा था, क्योंकि बौद्धिकता की वाध्या उससे अनिरोमाचक बनने में सक्षम नहीं पाती। इस अभाव की सम्पूर्ति उसे रेखा के व्यक्तित्व में मिलती है जिसमें रूप भी है और बुद्धि भी।”<sup>३</sup> मेर विचार में भुवन विकास पथ पर अग्रसर, जीवन-प्रवाह की लहर में जूझ रहा एक प्रतीक है। वह मध्यवर्गीय, सामाजिक, सांस्कृतिक परिवेश से सम्पन्न, वर्तमान में गृहीत विषय प्रतिबिम्बों के प्रति आसक्त, अतीत की स्मृतियों के विरोधक बुद्धिवादी व्यक्तित्व को साधक कर रहा है।

चंद्रमाधव और गौरा भी प्रतीकात्मक पात्र हैं। चंद्रमाधव आधुनिक भलट्टा माइन कहे जाने वाले वास्तविक जीवन प्रवाह का एक प्लवनकारी उदाहरण है। अपनी एकरस, तुष्ट, पतिव्रता स्त्री से असंतुष्ट और बाहर तथा भीतर दोनों प्रकार से चिर दीप्त रहने और भनकने वाली रेखा, गौरा आदि के प्रति आकृष्ट यह व्यक्ति पुरुष की मनुष्यवृत्ति का प्रतीक है। अन्तर्चेतना का प्रतीकात्मक निवाह भी इस पात्र द्वारा सम्पन्न हुआ है। एक उदाहरण देवि—“हेमेट्र कहा होगा हेमेट्र अब ? चंद्र ने बोझों की, रेखा और हेमेट्र की साथ कल्पना करे, पर उसमें किसी तरह सफलता नहीं मिली, हेमेट्र

२ नवी के डीप—पृष्ठ १२७

३ वही—पृष्ठ १४५

४ डॉ० रामलालावन पांडेय “पात्रों का निर्माण और विकास” होरी, बलचनमा और भुवन आलोचना (१३)—पृष्ठ १५०

की शवीह वह किसी तरह सामने लाता तो रेखा की बजाए गौरा आ जाती; फिर वह संकल्प-पूर्वक उसे हटाकर रेखा को सामने लाता तो हेमेन्द्र की बजाए भुवन सामने आ जाता।<sup>१४</sup> ये सब चित्र उसकी अन्तश्चेतना की मधुप वृत्ति के प्रतीक हैं। रेखा और फिर गौरा ! गौरा और फिर रेखा और इनके पश्चात् फिर वही कौशल्या—वह जो जरा सा खींचने पर झुक जाती है। चौकना नहीं, विरोध नहीं, कोई रोमांच नहीं—और चन्द्र-माधव के भाव बिखर जाते हैं। ये बिखरे हुए भाव वे संकेत हैं; जो ऐसे दुष्ट, छली व्यक्तियों के अन्तर आपने में छिपी भाव-उर्मियों को अभिव्यक्त करते हैं। चन्द्रमाधव मनुष्य की पशु वृत्ति का मूर्त रूप है। भुवन के भाग्य से इसे ईर्ष्या है। रेखा और गौरा दोनों पर वह आसक्त है। पर दोनों से वंचित रहता है।

भुवन और चन्द्रमाधव की तुलना में रेखा और गौरा की अन्तश्चेतना का प्रवाह अधिक तीव्र गति से प्रवाहित हुआ है। ये दोनों पात्र मांसल कम और मानसिक अधिक हैं, रेखा तो मानसिक उद्वेलन से भरी पड़ी है। रेखा के मस्तिष्क में भावों एवं विचारों की शृंखला का मुक्त प्रवाह अवलोकनीय है, अतः उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत है—“उसे सहसा लगा कि पत्र में लिखने को कुछ नहीं है क्योंकि बहुत अधिक कुछ है; अगर वह सब वह कहने बैठ ही जायगी, तो फिर रुक नहीं सकेगी और उधर भुवन का काम असम्भव हो जायगा...पत्र में जान-बूझकर उसने अपनी बातें न कहकर इधर-उधर की कहना आरम्भ किया था, गौरा से भेंट की बात लिखने लगी थी पर उसी के अध-बीच में रुक गई थी। नहीं, गौरा की बात वह भुवन को नहीं लिखेगी। भुवन का मन वह नहीं जानती लेकिन गौरा का...भुवन गौरा का मन जानता है कि नहीं, यह भी नहीं जानती पर जहां भी गहरा कुछ, मूल्यवान कुछ आलोकमय कुछ हो, वहां दबे-पांव ही जाना चाहिए, वह कहीं हस्तक्षेप नहीं करेगी, कुछ विगाड़ना नहीं चाहती...नदी में द्वीप तिरते हैं टिमटिमाते हुए, उन्हें वहने दो अपनी नियति की ओर अपनी निष्पत्ति की ओर, नदी के पानी को वह आलोकित नहीं करेगी। वह केवल अपना मन जानती है, अपना समर्पित, विह्वल, एकोन्मुख आहत मन उसे वह भुवन तक प्रेषित भी कर सकती है, पर नहीं—भुवन से उसने कहा था, वह अपने स्वस्थ और स्वाधीन पहलू से ही उसे प्यार करेगी, और गौरा से उसने कहा...पर यह कैसे संभव है कि एक साथ ही समूचे व्यक्तित्व से भी प्यार किया जाए और उसके केवल एक अंग से भी ? वह सब की सब समर्पित है, स्वस्थ भी और आहत भी—वर्तक समर्पण में ही तो वह स्वस्थ है, अविकल है, वन्धनमुक्त है...भुवन...भुवन...मेरे भुवन”<sup>१५</sup> चेतना के इस प्रवाह में भी प्रतीक योजना जुटा दी गई है।

इस पात्रों के विश्लेषण एवं चेतन-प्रवाह के सहारे तो इस रूपक कथा की गति बड़ी ही है, किन्तु साथ में अन्तराल में दिए गए पात्रों द्वारा भी कथानक के विकास में बड़ी सहायता मिली है। प्रथम अन्तराल में रेखा द्वारा लिखा गया प्रथम पत्र जो चन्द्रमाधव के नाम है केवल शिष्टाचारसूचक है, किन्तु इसी पात्र द्वारा भुवन को लिखे पत्र में सांकेतिक

१. नदी के द्वीप—पृष्ठ १७६

६. वही—पृष्ठ १८१

आमीयता तथा कथानक की गहराई का पता चल जाता है। इसी प्रकार तीसरे पत्र में जो भुवन द्वारा रखा हो दिखाया गया है निरुद्धता, थकावट तथा साहस्यों की दुष्टता के दान होने हैं, किन्तु भुवन द्वारा चन्द्रपात्र की जिम्मे गण पत्र में केवल मैत्री भावना का आभा-  
रण स्वल्प प्रकट हुआ है। इसी कारण मंदिन गण पत्र माधुर्य होने हुए भी कथानक का सुनिर्वाचित करने में महत्त्व मिट चुका है। दूसरे अन्तर्गत में शिव गण पत्रों की समस्या भी अतिरिक्त और न केवल कथानक की टूटी शृंखलाओं को ही नहीं जोड़ने अपितु चरित्रों की स्थिति स्थिति, पात्रों की मानसिक दशा और मान्यताओं का उद्घाटन भी करता है। इनमें मन्त्राधिकारियों की योगिनी रेखा द्वारा भुवन की जिम्मे गण है, जिनमें उसकी सम्मर्पणी करण धर्मशास्त्र का दिग्दर्शन हुआ है। भुवन द्वारा लिखे गए पत्र उसके आम दमन एवं अन्तर्द्वन्द्व के उद्घाटन सिद्ध होते हैं। गौरा के पत्र उसके धार्मिक उत्थान, सत्य, ध्यानादि विशेषताओं के प्रतीक हैं। रेखा के एक-ही पत्र में भुवन के लिए प्रणाम, आभार आदि का मद्देन भी निहित है जैसे—'वह सब मे मोच सूर्यो भुवन। अभी भरे मन में तुम्हारे भविष्य का विद्वान् उमड़ आया है, और मैं तुम्हें आशीर्वाद दे रही हूँ। तुम्हारे पिछले पत्र में जो गहरी निराशा थी, उसे मैं नहीं स्वीकार करती, तुम उसमें से निकल जाओगे। जिस चीज की जिस दीवार की बात तुमने कही है, उससे भी तुम ऊँचे उठोगे। मुझे छूने के लिए नही—मैं गिनती में नही हूँ—घपनी बाहों में दुनिया को घेरने के लिए। निराश मन होवो, भुवन अपने जीवन को परामर्श प्राप्त में नहीं सप्ता-भाव में घटने करो, एक विधान पेटने है, तुम्हें सुनना है, तुम्हारी प्रत्येक अनुभूति उसका एक अंग है प्रत्येक ध्यया एक-एक तार—लाल, मुलहता नीला मैं—मैं भी उसी तान बान के तारों का एक पुत्र हूँ—मेरा आशीर्वाद तो भुवन, और प्राण बड़ी, जहाँ भी तुम जाओ, जा भी करो, मेरा ध्यान और आशीर्वाद तुम्हारे साथ है। मेरा विदवास तुम में छिपा है।"'

यौन वलनाश्रा, यौन विवृति, यौन कृण्डाओं का मनोवैज्ञानिक अध्ययन भी विभिन्न पात्रों के प्रतीकमय विवरण द्वारा प्रस्तुत हुआ है। भुवन की काम कुण्डा समित यौन भावना का परिणाम है जो सत्य, व्रतचय, सतत वैज्ञानिक अध्ययन एवं अन्वेषण और नारी से दूर रहने के बोधे आदर्शवाद में स्थानान्तर (Transference) रहने पर भी तृप्त नहीं होती। रेखा का सगुण परिचय उसके दिवा स्वप्नों की पूर्ति (Compensation) हित समोजित हुआ है। इस पात्र ने भुवन में यौन भावना के प्रति आकर्षण प्रस्तुत किया है, उसके समय तथा आत्मसुखी दृष्टिकोण को एक मोड़ दिया है। रेखा और गौरा को लेकर भुवन के एकान्वी जीवन में जो अन्तर्द्वन्द्व दर्शाया गया है, वही उपवास का प्राण तत्त्व है। रेखा का पाकर भी अपने उसे खो दिया है और गौरा को, अपनी प्रिय गिण्या गौरा को खो-आकर भी पाया है। गमपान की चरम पीड़ा रेखा की स्वेच्छा से स्वीकृत सम्मर्पणी पीड़ा है, किन्तु भुवन का अन्तर्मान कहता है, कि इसका मूल-कारण भी वही है—यदि वह मान दिन के लिए काश्मीर छोड़ कर काँच में लौट आता तो शायद

ऐसा न होता। इस विषय को लेकर वह मन में अनन्त पीड़ा, ग्लानि एवं पश्चात्ताप की अनुभूति करता है। गौरा को खो-खोकर, उससे दूर भाग-भाग कर भी वह उसका रहा है। उसकी अज्ञात कल्पित अन्तश्चेतना उसे बार-बार गौरा मिलन के लिए वेताव करती है; वह विदेश में अपने एकाकीपन के बोझ से ऊब जाता है, सूनापन, उन्चाटन, उत्कंठा और आन्तरिक संघर्ष उसे नोच-खसोट लेते हैं; इन सब तथ्यों का उद्घाटन वह अपने पत्रों द्वारा गौरा को ही नहीं, पाठक को भी देता है।

प्रतीकात्मक चेतना-प्रवाहवादी विधि को अपनाने वाला उपन्यासकार स्वयं तटस्थ रहकर पात्रों के जीवन का अवलोकन करता और कराता है। उसकी कृति में वह नहीं, पात्र मुखरित हुआ करता है। 'नदी के द्वीप' में अज्ञेय नहीं भुवन, चन्द्रमाधव, रेखा और गौरा बोले हैं। इस संबंध में एक आलोचक का निम्नलिखित कथन अक्षरशः उचित है—“पर अज्ञेय का व्येय स्थूल कथात्मकता की अभिव्यक्ति रहा ही कब है, उन्होंने तो कथा कही ही नहीं है। उपन्यास में दो अंश होते हैं स्थूल और सूक्ष्म। कथात्मकता को हम स्थूल अंश कह सकते हैं पर उपन्यास में अभिव्यक्त पात्रों के भाव, विचार उनकी मानसिक प्रतिक्रिया, जीवन संबंधी दृष्टिकोण घटनाओं को अर्थ प्रदान करने वाली जीवन दृष्टि ये सब उपन्यास के सूक्ष्म अंश कहलावेंगे। ये सूक्ष्म अंश अज्ञेय के उपन्यासों के आधार हैं। हेनरी जेम्स के कुछ शब्दों के सहारे कहे तो कहेंगे कि अज्ञेय (Seated man of information) अर्थात् कथा की जमी हुई घनीभूत राशि खड़ी करने वाले कथाकार नहीं हैं। उनका संबंध पात्रों के मनोविज्ञान से है। कथा की छोटी-सी गुठली है भी तो वह भावना, विचार और अनुचितन की पाचक रस की दरिया में तैर रही है।”

इस उपन्यास के शिल्प के संबंध में मान्य आलोचक ने अपने शोध-प्रबन्ध में एक स्थान पर लिखा है—“‘नदी के द्वीप’ के चारों पात्रों का दृष्टिकोण पृथक-पृथक है, प्रत्येक अपने-अपने दृष्टिकोण की विचित्रता के कारण घटना प्रवाह के उस अंश को देखता है जो दूसरे पात्र नहीं देख सकते, प्रत्येक द्वारा घटना के विशेष अंग पर ही प्रकाश पड़ता है और बृहद् भाग अन्धकारमय ही रहता है जिसे आगे चलकर दूसरे पात्रों की किरण उद्भासित करती है,—अतः ‘नदी के द्वीप’ के चार दृष्टिकोणों की सीमा में कथा को घेर देने से उपन्यास में एक विचित्र व्यवस्था, नियम और संगठन की योजना संभव हो सकी है और यह उपन्यास हिन्दी का एक अत्यन्त गठित और सौष्ठवयुक्त उपन्यास हो सका है। इस उपन्यास के शिल्प का जहाँ तक प्रश्न है अज्ञेय कुछ-कुछ उसी ऊँचाई तथा गम्भीरता तक उठ सके हैं जिसको प्रेमचन्द ने अपने टेकनीक के क्षेत्र में प्राप्त किया था।”<sup>१६</sup> विद्वान आलोचक के इस कथन से मैं पूर्णतः सहमत हूँ, प्रस्तुत उपन्यास शिल्प के क्षेत्र में एक गौरवपूर्ण उपलब्धि है। इसमें उपन्यासकार तटस्थ हो गया है। वह पाठक से इस रचना के लिए

८. डॉ० देवराज उपाध्याय : आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान—

पृष्ठ १६२

९. डॉ० देवराज उपाध्याय : आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनोविज्ञान—

पृष्ठ १८१

अतिरिक्त लगन धार एवात्र चित्तलूग अभ्यसन की अपेक्षा रखता है। वह हमें विस्मय के साथ यह भी बताता कि रेखा-राम में बटुना बत्र, कैसे घोर चित्त की मात्रा में बढ़ी, वम जतना मदेन करता है कि रेखा न उस बत्ती पुष्प करने नहीं जाता। पाशों के पत्र, वातावाप, विनयेण स्वयं सबसे पाठक से मन्त्रणा के साथ माय मूषम पर्यवेक्षण गति की माग करत है। इसमें बोद्धिकता और प्रतीकात्मकता का सहज साधक ही नहीं है, पूर्ण पराकाष्ठा है। एक आलोचक के शब्दों में 'नदी के द्वीप' रूप के आधार पर मानव जीवन की दार्शनिक परिस्थितियों को प्रस्तुत करता है।" प्रस्तुत उपन्यास में विद्या लेखक न पद्याशा की भरमार कर दी है। रवि बाबू, अर्स्ट टॉन्ड, प्रसाद, टी० एस० शनिषट् किष्किता राजटी बादनिग और गौरी के श्रेष्ठतम पदा से परिपूर्ण यह उपन्यास वास्तव में एक प्रतीकात्मक चित्र की प्रस्तुत करता है।

### अमृतलाल नागर

नागर जी का प्रसिद्धि का मात्र कारण इतका गहनतन मज्जितनीय व्यक्ति और व्यक्तित्व का मिश्रित रूप है। नागर समाज की प्राचीन दरिबानूमी विचारणाओं, मध्य विरक्तता के प्रति विनाश स्वयं उभार कर नये के स्वस्व सुखकर और प्राचीन के मंगल-मय भावा और विवाह का समन्वयमक विनाश चाहते हैं। व्यक्ति और समाज की बूढ़ और समुद्र नेला मान आपन बूढ़ से बूढ़ और लहर से लहर (व्यक्ति से व्यक्ति और व्यक्ति न समाज) की कठिमा का जाइकर जीवन के धान-प्रदियानों को अत उपन्यास-साहित्य में प्रतिबन्धित किया है। व्यक्ति समाज के इस समन्वय पर दृष्टिपान करने हुए एक आत्मावक इतके विषय में लिखती है—“मनुहूँव समाज की प्रतिवाचनाओं का स्वीकार करनी हुई उनकी कला व्यक्ति की गरिमा को अघटेलता न कर व्यक्ति तथा समाज की पारस्परिक भाषणा को जीवन के विकास का मूल मिडाज मानने में प्रवृत्त हुई है। व्यक्ति साथ केरन व्यक्ति भय नहीं है, वरन् जीवन एक समाज में सम्बद्ध भी है।”

नागर जी न पढ़ना उपन्यास 'महाकाल'—१९४७ में लिखा। यह वर्णनात्मक शिल्प की रचना है और इसमें लेखक बंगाल के क्षुभित का आन्धो देशा हाल वर्णन करता है। इसके दूसरे उपन्यास 'मठ बाकेराल' में इनकी आध्यात्मिक संली निखरते लगी है और यह इस शैली की श्रेष्ठ रचना है। परन्तु नागर की विनाश उपलब्धि है—बूढ़ और समुद्र त्रिमका अन्धलाइन कर में इस निष्पत्ति पर पहुँचा है कि यह 'नदी के द्वीप' के पश्चात् प्रतीकात्मक गिनती की दूसरी प्रमुख कृति है।

### बूढ़ और समुद्र—१९५६

अपनी गहन अनुभूति और प्रतिभा के आधार पर अमृतलाल नागर न जीवन की

१० डॉ० सुषमा धवन हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ३५१

१ डॉ० सुषमा धवन हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ७०

एक रूपक में आवद्ध करके 'बूंद और समुद्र' में प्रस्तुत किया है। भारतीय समाज ही वह समुद्र है जो नाना व्यक्तियों और वर्गों के सम्मिलित विश्वासों, मान्यताओं, विवशताओं तथा लीलाओं रूपी बूंदों का विराट् स्वरूप है। जीवन सागर में डुबकी लेने वाले कथाकार ने महिपाल, कर्नल, सज्जन, वनकन्या, ताई, कल्याणी जैसी महत्त्वपूर्ण बूंदें रत्न जुटाए हैं। इसमें भारतीय समाज के नागरिक वर्ग का जीवन जैसा जिया गया (Life as lived) प्रतीकात्मक महाकाव्य के रूप में प्रस्तुत किया गया है। राजनैतिक उछल-कूद, प्रचार, पड़्यंत्र तथा नाना प्रपंच, सामाजिक रहन-रहन, आचार-विचार, दृष्टिकोण व संस्थाएं; वैयक्तिक प्रेम, पारिवारिक द्वेष, धार्मिक विश्वास, नैतिक अंधविश्वास रूढ़ियां; सांस्कृतिक समारोह तथा प्रदर्शनियां इस बृहद रूपक में यथेष्ट स्थान पर गौरवान्वित हैं। इस तथ्य को लेखक ने उपन्यास की भूमिका में स्वीकार किया है—“इस उपन्यास में मैंने अपना और आपका—अपने देश के मध्यवर्गीय नागरिक समाज का गुण-दोष भरा चित्र ज्यों का त्यों आंकने की यथामति, यथासाध्य प्रयत्न किया है, अपने और आपके चरित्रों से इन पात्रों को गढ़ा है।—उपन्यास के क्षेत्र के रूप में मैंने लखनऊ और उसमें भी खास तौर पर चौक को ही उठाया है।” इसमें एक जीवन व्यवस्था टूट रही है और दूसरी जन्म ले रही दिखाई गई है।

‘बूंद और समुद्र’ की रूपकात्मकता असंदिग्ध है। लखनऊ का चौक ही समस्त कथा का केन्द्र है। यह वह घुंरी है जिसके चारों ओर भारतीय समाज रूपी सागर ठाठें मारता हुआ दृष्टिगोचर होता है। इस विषय में एक आलोचक का कहना है—“यह मुहल्ला एक बूंद की तरह है जिसमें समुद्र की तरह विशाल भारतीय जीवन के दर्शन होते हैं। शहर के विभिन्न स्तरों का जीवन कैसा है, इसका पता तो उपन्यास से लगता ही है, गांवों में भी जनता के संस्कार कैसे हैं, इसका परिचय बहुत कुछ मिल जाता है। उपन्यास के नाम की यही सार्थकता है। एक मुहल्ले के चित्र में लेखक ने भारतीय समाज के बहुत से रूपों के दर्शन करा दिये हैं। वैसे तो भारतीय समाज हिन्द महासागर है और उसका चित्रण करने के लिए यह समुद्र भी छोटा है।” प्रस्तुत उपन्यास के नाना पात्र अपने को क्षुद्र बूंद समझते हुए व्यापक जन समूह रूपी सागर में मिल जाना चाहते हैं, जन सागर में अपनी निरीहता की अनुभूति करता हुआ महिपाल अपने को ‘दुनिया में मैं अकेला फुट्टेल हूँ, कहता हुआ घोर क्रन्दन करता है। वन कन्या भी अपने को निरुपाय एवं निस्सहाय समझती है। उसकी समस्या, उसका चिंतन उपन्यास को रूपकात्मक बनाते हैं। वह कहती है—“कैसे यह बूंद अपने आपको महासागर अनुभव करे? इस महान जन सागर में वह नितान्त अकेली है। उसका कोई अपना नहीं। ऐसा लगता है जैसे उसके चारों ओर सागर सीमा बांधकर लहरा रहा है और वह एक बूंद सागर से अलग रेत में घुलती चली जा रही है। और केवल उसकी ही यह हालत हो सो बात भी नहीं। हर व्यक्ति आम तौर पर इसी तरह अपनी बहुत छोटी-छोटी सीमाओं में रहता हुआ एक-दूसरे से अलग है... तब यह सागर

१. अमृतलाल नागर : ‘बूंद और समुद्र’ ‘पाठकों से’ से अवतरित

२. डॉ० रामविलास शर्मा : आस्था और सौंदर्य—पृष्ठ १३४



कैसा है जिसमें हर बूढ़ मलग है? व्यक्ति यदि इतना ही मलग है तो समाज क्या कर सकता है? क्या का घर—उसके माना पिता, भाई-भायज, सब एक-दूसरे से भयकर विरोध बना रखते हैं। वह नैतिक दृष्टि से समाज के जिस मध्यवर्गीय घर में पैदा हुई है, पनी बड़ा है वह घर केवल एक ही तो नहीं, बहुत से हैं। ऐसे समाज में जिसमें जन जीवन महाभाग की उपमा पाता है जहां मानवता अभेद मानी जाती है, ऐसे घर का रहना क्योकर मभव है? आदश का महत्व है तो सबके लिए। उसका मूल्य समाज ही, यह क्या कर रमभव नहीं। बड़ी बूढ़ हो, छोटी बूढ़ हो, नगरी जैसी बूढ़ हो क्यों न हो, यह छोटी-बड़ाई नैतिक मापदण्ड के लिए कोई मूल्य नहीं रखती। और भी बहुत से घर इस परिभाषा में आते हैं पर तु आमतौर पर ऐसा धानावरण कम ही मिलता है कुछ को छोड़कर समाज में कुलीन और आबन्दार कहाने वाले सत्तर विछतर फीसदी लोग इसी तरह उन स्थापनाओं को प्रतिक्षण अपने व्यवहार में तोड़ते रहते हैं जिन्हें समाज ने आदश माना है। यह विरोधाभास लेकर मानव का सामूहिक जीवन चल ही कैसे सकता है?—बूढ़ बूढ़ का उपयोग हा, कैसे हो? इस 'कैसे हा' का प्रत्युत्तर क्याकार ने उपन्यास के अनुभूति प्रधान पात्र महिपाल के द्वारा क्या के अन्त में इन शब्दों में दिलाया है—'व्यक्ति व्यक्ति प्रवर्ण रहे पर उसके व्यक्तिवादी चिन्तन में भी सामाजिक दृष्टिकोण का रहना अनिवार्य है।—मैं प्रकृति भी हूँ पर बहुजन के साथ में हूँ। दुःख-सुख, शान्ति प्रशान्ति आदि व्यक्तिगत अनुभव हैं, पर ये समाज में प्रत्येक व्यक्ति के हैं, अतएव हमें यह मानना चाहिए कि समाज एक है व्यक्ति तो अनेक हैं।' अनेकता में एकता की भावना, वैयक्तिक के अनुभूतियों का समाज सापथ होकर चलने में विश्वास दर्शाना ही हम उपन्यास के विषय का निष्कारण योग है। सारी क्या का ढाँचा व्यक्ति और समाज के सन्ध की प्रतीकात्मक योजना के रूप में खड़ा किया गया है।

अनुभूति एवं स्वस्थ समाज निर्माण हेतु क्याकार ने समाज के अस्वस्थ धानावरण का चित्र विस्मय के साथ प्रस्तुत किया है जिसमें स्वेच्छाचारी व्यक्ति ही समाज कल्याण और देगहन की आड़ लेकर विभिन्न राजनैतिक दला तथा समाजद्वारक मर्यादा की छत्रछाया में निहो बूढ़ अपनी उछल-कूद में रत रहते हैं। 'बूढ़ और समुद्र में लखनऊ के नागरिक जीवन का' क्या का आधार बनाया प्रवर्णन गया है, पर यह तो क्या को टिकान का स्थल मात्र है जिसमें लखनऊ की यह क्या देना कि किसी भी नगर की वास्तविक क्या कही जा सकती है, रचोम प्रस्तुत राजनैतिक, सामाजिक अथवा सामूहिक हलचल देना व्यापी नगरी की हलचल है। उपन्यासकार ने बटवारे के पश्चात् स्वतन्त्र भारत के वर्तमान समाज में से कुछ विविध नागरिक पात्रों को सजाकर उनसे सश्रित किञ्चित घटना चक्र एवं कार्य-व्यापारों के माध्यम में क्या-मूत्र का घुमाया है। प्रत्येक घटना के मूल में समाज की मर्याद दशा चित्रित करने का ध्येय स्पष्ट नष्टिगावर हाता है। इसी कारण उपन्यास में प्रतीका की भरमार है। व्यक्ति और कथानक भीना पड़ गया है, उसमें शृङ्खला टूटी-भी, बिखरी

सी, मोर-सी दृष्टिगोचर होती है। सहिपाल-कल्याणी-शीला कथा, सज्जन-चित्रा-वनकन्या कथा की तुलना में यमा-भारा उषाकथा, बड़ी-विरह-न रोमांस कथा धकी-सी, लुटी-सी, गीटी-सी प्रतीत होती है; इससे स्पष्ट प्रकट होता है कि उपन्यासकार का व्येय एक शृंखला-बद्ध कथा प्रधान उपन्यास निरूपण नहीं रहा अपितु भारतीय नमाजके नागरिक जीवन का प्रतीकात्मक चित्र प्रस्तुत करना रहा है। उन मत की पुष्टिहित हिन्दी उपन्यास के एक प्रसिद्ध आलोचक का कथन प्रस्तुत है—“वास्तव में यह विभिन्न मानसिक एवं सामाजिक अवस्था के स्त्री-पुरुषों के बोल-चाल, रहन सहन, आचार-व्यवहार तथा कार्यकलाप आदि के वर्णन को लब्ध बना कर निरूपित किया है..... इस बृहद् उपन्यास में कहानी का अंश अतिमृदम है, पात्रों की बहुलता है और वातावरण चित्रण पर भी अधिक आग्रह है। एक विस्तृत पट पर विभिन्न परिपाक्ष एवं दृष्टिकोण से देने गये अनगिनत रूप-चित्रों को एकत्र कर एक चित्र प्रदर्शनी-सी उपस्थित कर दी गई है।”<sup>५</sup>

सहिपाल-कल्याणी-शीला त्रयी की तुलना में सज्जन-चित्रा वनकन्या त्रयी की कथा कुछ क्रमिक विकास तथा उपन्यासकार की अधिक सहानुभूति पाने पर भी कथा शिल्प की दृष्टि से आधिकारिक कथा नहीं कही जा सकती। वास्तव में ‘बूंद और समुद्र’ में हम संगठित यस्तु विधान (Organic Plot) का अभाव स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। घटनाओं की कलात्मक कौशल के साथ संयोजित करने के स्थान पर उपन्यासकार ने अनेक पात्रों से संबंधित नाना घटनाओं को विभिन्न स्थलों पर बिखेर दिया है। इस कारण कथानक सौष्ठव नष्ट प्रायः हो गया है। शीला को लेकर सहिपाल के जीवन में और चित्रा को लेकर सज्जन के जीवन में पर्याप्त उथल-पुथल प्रस्तुत की गई है; किन्तु इन्हीं पात्रों के सहारे जो घटनाएं वर्णित हैं, उनमें क्रमिक विकास और समीकरण के गुण का अभाव है। इसका कारण उपन्यासकार का दृष्टिकोण है। उसने मानव जीवन के नाना चित्रों को चित्रित करने का उद्देश्य रख कर यह रचना प्रस्तुत की है। अतएव समस्त कथानक उद्देश्यमूलक बन गया है, और समस्त घटनाएं किसी न किसी आवर्ग, सिद्धान्त अथवा सामाजिक यथार्थ को चित्रित करने के लिए संयोजित हुई है। उपन्यास के प्रथम डेढ़ सौ पृष्ठों तक तो कथा-यस्तु का पता ही नहीं चलता। उपन्यास में नाना पात्र आ-आकर समाज और राजनीति पर अपना-अपना मत कह-सुन कर विदा लेते, फिर आते और जाते दिखाये गए हैं। इन डेढ़ सौ पृष्ठों में एक छोटी-सी घटना मास्टर जगदम्बा सहाय की विधवा भतीज बहू की आत्महत्या की चर्चा ही बढ़ा-चढ़ा कर वर्णन की गई है। इस आत्महत्या के प्रसंग को लेकर प्रसिद्ध पात्र सज्जन से लेकर राधेश्याम जैसे अप्रसिद्ध पात्र भी अपना मत प्रदर्शित करते हैं। वे इस घटना का विवरण न देकर परिचय भर दे उसे सामाजिक समस्या का सविस्तार वर्णन करते हैं, जिसके अन्तर्गत पुरुष वर्ग की वर्चस्वता, व्यभिचार वृत्ति, धार्मिक आडम्बर और आर्थिक शोषण प्रतीक बन कर सामने आए हैं। एक पात्र के मतानुसार पुरुष वर्ग इसी ताक में लगा रहता है कि मुहल्ले में कब कोई विधवा हो और पत्र व्यवहार, प्रेमालाप शुरू करें।<sup>६</sup>

५. डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव: हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ३७५

६. ‘बूंद और समुद्र’—पृष्ठ ६३

'बूढ़ और समुद्र' प्रतीकात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास है यद्यपि इसके अधिकांश पात्र प्रतीक हैं। ये अवश्य ही किसी न किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं। ताई का ही तैं। यह भारतीय समाज में तारी वर्ग के उम उल्लोडित, विवर्ण और हीन समझे जाने वाले समाज का प्रतिनिधित्व कर रही है जिसे शताब्दियों से पुष्ट ने सामाजिक, धार्मिक और मानसिक रूप में अस्त रखकर हीनता की भावना में जकड़ दिया है, पागल बना दिया है या आश्रय कर दिया है। कहते को ताई भी नीम पागल है, जिसका अधिकांश जीवन बड़बड़ाहट और जादू-टोनों के हेर-फेर में व्यतीत हुआ है। यह बड़बड़ाहट क्यों? इस क्या का उत्तर उसके घनी-मानो समझे जाने वाले पति राजा बहादुर द्वारका दास अग्रवान है, जो उसके जीवन का रस चूमकर उसकी एक लड़की की मृत्यु के परधान उसे नि सतान रहने के दण्ड स्वरूप उपक्षित रूप में अपनी एक हवली में छोड़ देने हैं। बहा का एकान्त, पति की उपेक्षा, जीवन की निराशा उसके जीवन में बिड़बिड़ाहट, बड़बड़ाहट और एक अजीब सी खोलाहट भर देने हैं। समाज से उसे घृणा है और अपनी मौन में टंगी। ताई से संबंधित बड़बड़ाहट का चित्रण उपन्यासकार ने प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के साथ प्रस्तुत किया है—'अगर ताई की जीवन भर की बड़बड़ाहट का रस्ता बटा जाए तो हनुमान जो अपनी दुम बड़ा-बड़ाकर थक जाएंगे, मगर दुम से रम्मा बड़ा निकलेगा। ताई को सारी दुनिया में शिकायत है, हरदम शिकायत है, फिर बड़बड़ाहट का धन क्योंकर हो? भस्मन यज्ञ की छत पर जोर-जोर से हुमती हुई लड़किया बोलू ताई की मान जम की दुश्मन हैं—निगोडियों के गले दाई ने वाम से खोले थे जब देखा तब हा हा हा।' फिर मुड़ी पर ताई के 'निगोडे खमम' मा कौमा बैठकर बीट कर गयो फिर घाम पाव के रेडियो चुन गए—'हम तुम से मुहब्बत करके सनम, भाड में जाए निगोडे सनम' गुन्ना पुगतानी की उन पर होने वाली माम-बहू की काव-काव से कान पक गए—'राड की जवान बुढ़ाप में भी कनर-कनर-कनर। उह' लाठे बलात का लडका अपनी छत पर चिल्ला उठा—'घरे साबुन दे नई नई चुट्टी? हमारा पाती ठंडा हुआ जाए रहा हैगा।—'हाय हाय। कंदसे चिल्लाते हैं निगोडे डाकू जैस' 'इस प्रकार के घनेक वर्णन शब्द चित्र हैं, जो ताई की चार्मिक दशा के साथ-साथ समाज की यथाथ अवस्था का चित्र भी प्रस्तुत करते हैं—और फिर ताई के चरित्र का एक पक्ष ही कथाकार ने चित्रित नहीं किया है यद्यपि उनके मन का कोमल पक्ष भी उद्घाटित कर दिया है। अतः एक आनाचक ने उसे हिमा और मानव प्रेम का अदम्य मिश्रण कहा है।

यद्यप्य ताई जब यिनी के तीन बच्चों को बाहर फकने जानी है, तभी उसके हृदय के कोमल तन्तु अन्नभना उठते हैं, उसे अपनी सूनी गोद और मृत बच्चा की स्मृति कबोत डालती है और वह तीना बच्चों की मा का कामन्य देकर पावन लगती है, यही तक नहीं, बही साथ गिके गर्भ को मिटाने के लिए वह जादू-टोने करती है, समय माने पर स्वयं उसके घर जाकर उसकी सेवा कर सुणमना से उसे बच्चा जनने में परम सहायक

सिद्ध होती है और उसकी छटी की दावत भी बड़ी धूम-धाम से करती है, इतना होने पर भी उपन्यासकार ने ताई के रौद्र रूप का वर्णन ही विस्तार के साथ किया है। उसके बाह्य आपे का चित्र प्रकट करते हुए वह लिखता है—“कसाईखाने के पास से उड़ती हुई दुर्गन्ध की तरह इंसानी भाषा और भाव जिवह होकर ताई के मुख में चमक रहे थे। जितना ही उनका दम फूलता था, उतना ही उसका कस-बल भी बढ़ता जाता था। ताई की अपरा-जिता हिंसा लठिया पटक-पटक गालियां फटकार रही थी। टिल्लु से नीचे ही भागते वना। ताई जब गुस्से में पूरी तरह मदहोश हो जाती है तब उनकी आंखों से सचमुच बिगारियां छूटने लगती हैं। मुंह में भाग, फिचकुर, आंखों में बिगारियां, चेहरे की एक-एक झुर्री तल-वार की तरह खिंची हुई कच्चे-पक्के बिखरे बाल, लठिया उठाए लपट की तरफ हरे तरफ बढ़ती हुई—‘ताई का यह परम रूप अच्छे-अच्छों के आसन खता कर देता है।’”

‘बूंद और समुद्र’ में स्त्री पात्रों का चरित्र-चित्रण पुरुष पात्रों की तुलना में अधिक सशक्त तथा विस्तार के साथ चित्रित किया गया है। ताई का चरित्र तो आरम्भ से लेकर अन्त तक सारे उपन्यास पर छाया ही है, किन्तु वनकन्या का चरित्र भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। वनकन्या एक प्रतीक पात्र है, जो भारत के नगर की मध्यवर्गीय शिक्षित एवं विद्रोही नारी का प्रतिनिधित्व करती है। लखनऊ के एक मध्यवर्गीय मास्टर जगदम्बा सहाय की यह लड़की पुरुष-वर्ग की बर्बरता के प्रति प्रतिकार की भावना लिए उपन्यास में प्रवेश करती है। इसके पिता इसकी भाभी पर बलात्कार करके सुखी रहें, यह इसे सहन नहीं; नारी केवल भोग की सामग्री है, यह मत भी इसे मान्य नहीं। पुरुष-वर्गीय उपेक्षा, बर्बरता एवं शोषण का प्रतिकार लेने के लिए वह आदर्शवादी सज्जन का आश्रय लेती है। किन्तु शुरू-शुरू में उसे उसके प्रति भी विश्वास आदर, शंका, भय, चिन्ता आदि की मिली-जुली भावनाओं ने घेरकर खदेड़ा है। वनकन्या के स्वभाव तथा उसमें विद्यमान इन भावनाओं का चित्रण उपन्यासकार द्वारा किया गया है। अतः इसे वर्णनात्मक चरित्र विधि के अन्तर्गत रखेंगे। वनकन्या के चरित्र का सविस्तार वर्णन करते हुए उपन्यासकार लिखता है—“कन्या अहंकारिणी है। नैतिकता की शक्ति उसके अहंकार का पोषण करती है। घर के गन्दे वातावरण की प्रतिक्रिया में उसका बड़ा भाई और वह आत्म-तेज से लिप्त होकर बालिग हुए। अपने विवाह की ट्रेजेडी के बाद उसके बड़े भाई तो जिन्दगी से जूझते-जूझते थक कर बौरा गए; कन्या ने उनके दिमागी असंतुलन से भी नसीहत लेकर अपनी नैतिकता को अधिक कसा। हां इतना प्रभाव अवश्य पड़ा कि उसका आन्तरिक विद्रोह अधिक मुखर हो उठा। वह खुले शब्दों में अपने घर के गुरुजनों के कुकृत्यों की उनके मुंह पर निन्दा करने लगी। अपनी एक प्रगतिशाली सहपाठिनी के उत्साह से उसका लगाव इण्डियन पीपुल्स थियेटर, कम्युनिस्ट पार्टी के लोगों, और मार्क्सवाद से भी होने लगा। उसकी विद्रोहात्मक वृत्ति को इससे बल मिला। परन्तु अपने गुरु और बड़े भाई की छत्र-छाया में उसके साथ ही साथ बालिग होने वाली आस्तिकता विद्रोह करने पर भी उसके मन से न गई। इस तरह जहां तक मन के विद्रोह को सन्तोष देने की बात थी, वहां तक तो वह प्रगतिशील

वन गई, उसमें अधिक बड़ आगे न बढ़ सकी, यद्यपि बौद्धिक और भावनामूलक उनमें उमसे गहरा विचार भयन करती रही।—समाज के अभिगाप-भी उमकी स्वभाव, और प्रवृत्ति के अभिगाप भी जोड़कर भावज के दृष्टांत उमें पुन्य से घुणा उत्पन्न कराने रहते थे। आधुनिक सामाजिक चेतना के अनुसार पाई हुई गमम में भी यही धमकव करती थी कि मानव समाज में मुख्यतः भारतीय-समाज में पुरुषों ने नारी जाति की दुर्गति कर रखी है। इन सब बातों का लेकर उमके अंदर का स्वाभिमान—पौरुष, पुरुषों के खिलाफ विद्रोह करना रहता था, यद्यपि अज साल दा सात से, मनमयन के प्रभाव से उसमें जो सिद्धान्त नवनीत पाया था उममें वह बाफ़ी हृद तक गान्त, गम्भीर और सन्तुलित हो गई थी।<sup>१०</sup>

इस प्रकार उपन्यासकार ने बदन-या के मन की, स्वभाव की, समस्त चरित्र की एक एक विशेषता का लेकर उसपर पड़े मस्कारों का प्रतीकामक चित्र खींचा है। पुन्य-विद्रोहिनी यह नारी परिस्थितियों के उतार चढ़ाव को देखकर हम निष्कर्ष पर पहुंच गई कि नारी के लिए मानविक मुरागिन जीवन आपनहित आज़ के युग में एक विश्वस्त, साहसी, मनभावन महत्तर की बड़ी आवश्यकता है और इसी आवश्यकता की पूर्तिहित वह सज्जन ने विव्राह कर ली है। विवाह के पश्चात् उसके चरित्र का आदर्शवादी एवं स्थिरपक्ष उभर गया है। पौष्टिक के घर के वानान्तरण से अस्तित्व, बाहर से सपत किन्तु मन में शीघ्र भरी बदन-या रियामती वैभव का चहल में वह नहीं गई, अपितु स्थिरपक्ष होकर सज्जन म दृष्ट म्थापित करारकर एक सेविका बनी। बदनमाला दुःख चरित्र पात्र से बड़-का स्वयं एक प्रतीक बन गई है जो सामाजिक आस्था के निर्माण में सहायक सिद्ध होती है। इस प्रतीक पात्र से हम तथ्य का उद्घाटन होता है कि पूंजी सदैव नैतिक पतन की ओर नहीं धकेलती अपितु मानसिक कूटा के कारण नैतिक, अनैतिक समस्याएँ उत्पन्न होती हैं। एक आलाचक्र उस आस्था का प्रतीक बनाने हैं।<sup>११</sup> सज्जन बदन-या आदि पात्रों द्वारा आधुनिक जीवन के विचारों और सिद्धान्तों में जो दृढ़तामक स्थिति है, वह आस्था बदन सामने आई।

बदन्याणी उपन्यास की वह पात्र है जिसे हम परम्परागत नारी और सतीत्व का प्रतीक कह सकते हैं। अशिक्षित होने पर भी वह एकनिष्ठ, कृतव्यपरायण, सेवा-अग्नी, त्यागमयी नारी है। डा० नीला का चरित्र हमें 'गोदान' की मालती की याद दिलाता है। मालती बाहर में नितनी और भीतर से मधुमक्खी है। नीला का दिल बलासारी की तरह गम है। और दिमाग बैतानिकों की भांति ठंडा है। मालती मेहता से प्रभावित होकर सुधार की ओर बढ़ती है। नीला मद्रिपाल से निराग होकर सज्जन के सेवा कार्यों में हाथ बटाती है। बड़ी अमृत और प्रेम में पीड़ित मध्यवर्गीय नारी का प्रतीक है। उसके माध्यम से मध्य-वर्गीय जीवन की यौन समस्या का उद्घाटन किया गया है। बड़ी की मानसिक रति मध्य-वर्गीय नारी की यौन समस्या का प्रतीक है जिसका अंत विरह-बड़ी रोमांस और दुःखमय

१० बूढ़ और समुद्र—पृष्ठ २७६-७७

११ डॉ० रामबिलास शर्मा आस्था और सौंदर्य—पृष्ठ १४६

जीवन की तरह ही होता है। उपन्यास में नए फैशन और नई शिक्षा से दीक्षित पात्रों, हिस्टीरिया से पीड़ित युवतियों की कोई कमी नहीं है, किन्तु उपन्यासकार ने उन्हें प्रतीक रूप में संयोजित करके इनके रेखा-चित्रों को समृद्ध रूप में अंकित किया है वह एक विश्लेषणात्मक उपन्यासकार बनकर इनकी काम कुंठाओं का विश्लेषण करने नहीं बैठ गया अपितु प्रतीकात्मक कथाकर बनकर शब्द चित्र देता है।

प्रस्तुत उपन्यास के नारी पात्र शक्तिमान, प्रतिभासम्पन्न आस्था के प्रतीक हैं किन्तु पुरुष पात्र आस्थाहीन हैं। पुरुष पात्रों में सब से अधिक प्रभावशाली पात्र महिपाल है, किन्तु उसकी आस्था डावांड़ोल है। अपनी एक-निष्ठ पत्नी कल्याणी से वह असंतुष्ट है और समाजभीरु होने के कारण डॉ० शीला से अनैतिक संबंध रखते हुए भी उससे दूर भागता है। जिस सामाजिक व्यवस्था में वह रहता है उसी के प्रति क्षुब्ध है। उसे वह महाजनी सभ्यता की संज्ञा देता है जो व्यक्ति को असामाजिक, शंकालु, और स्वार्थी बनाती हुई उसके स्वाभाविक विकास को रूढ़ कर डालती है। दुर्बल मन महिपाल आधुनिक कलाकार का ही प्रतिनिधि नहीं है, उसे वर्तमान युग के व्यक्ति की घुटन का प्रतीक कहा जा सकता है। आज की विपन्न परिस्थितियों में व्यक्ति बूंद से भी गया बीता है। बूंद सागर में मिलकर सागरमय तो हो जाती है किन्तु आज के व्यक्ति को न तो समाज में मिलने की सुविधा है, न अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व स्थापित करने की। जीवन की नवीनतम सुविधाएं मिलने पर भी महिपाल की अन्तश्चेतना पीड़ित है, आहत है। इतने मित्रों, संगियों, नातेदारों के रहते भी वह एकाकी है। अपने आहत किन्तु दुर्दम अहं को रक्षित रखने में अपने सिद्धान्तों और विश्वासों का गला घोट डालता है। इतने पर भी संतुष्ट न होकर उसका अहं ईर्ष्या में परिणत होता है। सज्जन के प्रति निगूढ़ ईर्ष्या उसकी अनास्था, दिग्भ्रान्ति एवं विवशता की प्रतीक है। उपन्यासकार ने इसका अन्त आत्महत्या कराकर किया है। यह आत्महत्या समस्या का कोई समाधान न होकर जीवन से पलायन है। महिपाल का जीवन अभाव की लम्बी कहानी है। रूपरत्न के सम्पर्क में आकर आर्थिक रूप से सम्पन्न होने पर भी वह मानसिक रूप से जर्जर है। आन्तरिक और बहिर्मुखी संघर्ष उसके धैर्य, संयम और उदात्त गुणों पर कुहरा जमाकर उसे संशय, अविश्वास और अनास्था के पथ पर एकाकी छोड़ देते हैं। महिपाल जन जीवन के सागर में मिली बूंद न होकर बालू पर गिर कर भुलस गई एक ऐसी ओस बूंद है, जिस पर सज्जन ही नहीं, उपन्यास का प्रत्येक पात्र मुग्ध है।

और सज्जन ! वह भी आरम्भ में अनास्था का प्रतीक है। महिपाल का चरित्र उसे विशेष प्रभावित करता है, उसकी आत्महत्या पर उसे लगता है मानो देश ही आत्महत्या कर रहा हो। वह मानता है कि यदि महिपाल जैसी परिस्थितियों में वह रहा होता तो अवश्य आत्महत्या कर लेता सज्जन सम्पन्न होने पर भी विपन्न है। उसमें कर्मठता का अभाव है। व्यक्तिगत श्रम से वह सदैव वचता रहा है किन्तु महिपाल की मृत्यु उसके ज्ञान-चक्षु खोलती है। वह और कन्या घर-घर जाकर लोगों की समस्याओं की प्रत्यक्ष जानकारी प्राप्त कर उसके समाधान के लिए जुट जाते हैं। उसे महिपाल की बातें याद आती हैं जो जीवन को आस्थावान बनाने वाली और प्रतीकात्मक हैं—“व्यक्ति केवल

अपने दायरे में रहता, सोचता और काम करता है। ऐसा लगना है जैसे हर व्यक्ति एक-एक द्वीप में अलग-अलग है। क्या यह मनुष्य की प्राकृतिक स्थिति है?—नहीं। मनुष्य का आत्मनिर्वास जगता चाहिए, उसके जीवन में आस्था जगानी चाहिए। मनुष्य को दूसरे के सुख-दुख में अपना सुख दुख मानना चाहिए। विचारों में भेद हो सकता है, विचारों के भेद से स्वस्थ द्वंद्व होता है और उससे उत्तरोत्तर उसका समन्वयात्मक विकास भी। पर शत यह है कि सुख दुख में व्यक्ति का व्यक्ति से अटूट संबंध बना रहे—जैसे बूढ़ जुड़ी रहती है—नहर से नहर। नहरों से समुद्र बनता है—इस तरह बूढ़ में समुद्र समाया है।<sup>१२</sup> अन्तर यही है कि महिपाल के लिए यह विचार विचार भर रहा और सज्जन अपने जीवन के अन्तिम सापान में इसे प्रियावित करके समाजमय हो गया। बूढ़ समुद्रमय हो गई। महिपाल के लिए बूढ़ बूढ़ ही बनी रही, अंत मिट गई। सज्जन अन्त में आस्था का प्रतीक बन जाता है।

प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में कथाकार जिस समाज में रहता है, उसका रूप चित्र उतारने का प्रयास किया करता है। 'बूढ़ और समुद्र' में इस प्रकार का प्रयास हुआ है। स्वतंत्रता प्राप्त करने के पश्चात् भारत के प्रमुख राजनैतिक दलों की दौड़ धूप, चुनाव की तैयारियाँ, पोस्टरवाजी, किमी भी घटना को राजनैतिक रूप देने के प्रयासों का कच्चा चिट्ठा हमें पढ़ने को मिलता है। उपन्यासकार के शब्दों में गली गली घोट दो। घोट दो की हुंकार भारत के प्रथम चुनाव समय की स्थिति उस बुलार की तरह है जो जूड़ी की बढ़ती हुई कपड़ों की तरह कानों के निकट पहुँचता है। विभिन्न दलों के निश्चय उनके जलूम, गान जनता में हनचल, झूठे प्रलोभन और निजी स्वार्थों की पूर्ति ही इनका लक्ष्य होता है। घोट लेने और देने के अनिश्चित राजनीति का अन्त्य कोई महत्त्व नहीं, और भारत की आधी के लगभग आबादी (स्त्री वर्ग) वर्तमान सामाजिक परिस्थितियों में इस अधिकार का मनु उपयोग करने में असमर्थ है इसका कारण सामाजिक विषमता का साम्राज्य है। इस विषमता पर दृष्टिपात करने हुए बनकया सोचती है—“नारी होना आज की सामाजिक स्थिति में अभिशाप है स्त्री और पुरुष आम तौर पर एक दूसरे की इज्जत नहीं करते हैं। स्त्री आम तौर पर अधिक दृष्टि से पुरुष की आश्रिता है, उसका व्यक्ति स्वतंत्र नहीं। इस देश की स्त्रियाँ सदा से यह दुःख भार उठाती आई हैं। सोता का भी सहना पड़ा था, दोपदी को भी।<sup>१३</sup> नारी विषयक यह दृष्टिकोण केवल बनकया का ही नहीं है, महिपाल, सज्जन, कनक भण्डली के भी यही विचार हैं। महिपाल अपने लेखा, पुस्तकों और भाषणों तक में नारी जीवन की दयनीय दशा के प्रति सहानुभूति प्रकट करता है। उस इस बात का शोभ है कि भारतीय आस्थाओं में स्त्री प्रथम स्थान पाकर भी भारतीय समाज और व्यवहार में वह दासी से भी गंवा बीता जीवन व्यतीत करती है। इस दृष्टि से लेखक ने यथायक और वस्तुपरक दृष्टिकोण प्रदर्शित है।

‘बूढ़ और समुद्र’ में समाज संबंधी विचारों एवं समस्याओं का वास्तविक उपन्यास-

कार नहीं है, अपितु उपन्यास के पात्र हैं। राजनीति व्यक्ति और समूह, धर्म, समाज, अर्थ-नीति आदि पर महिपाल, सज्जन और वनकन्या खुल कर वार्ता करते हैं, भाषण देते हैं और लेख लिखते हैं। महिपाल अपनी पुस्तकों द्वारा, सज्जन अपने तर्कों द्वारा और वनकन्या छुट-पुट वार्ताओं तथा पैम्फलेट द्वारा स्त्री समाज, प्रेम और विवाह आदि समस्याओं पर अपने विचार अभिव्यक्त करते देखे गए हैं। विभिन्न पात्रों द्वारा कहे गए इन समस्याओं से संबंधित कुछ विचार नीचे दिए जाते हैं—“ये विधवाएं तो सच पूछो प्राँसों से भी ज्यादा बुरी होती हैं। प्राँस बाजार में कोड़े पर बैठी है तो सब जानते तो हैं कि रंडी है, और ये लोग तो भली बनकर सत्तर घर घालती है डायने।”<sup>१४</sup> “मैं तो इसी नतीजे पर पहुंची हूँ कि शादी का रिवाज इंसानों में बोखा-बड़ी, झूठ और अत्याचारों को जगाता है। इसे हटा दीजिए, औरतों को आर्थिक रूप से आजाद कर दीजिए, फिर देखिए, औरत-मर्द के रिश्ते कितने जल्दी नार्मल हो जाएंगे।”<sup>१५</sup> “स्त्री-पुरुष जीवन में सिर्फ एक ही बार एक दूसरे को पाते हैं, मेरा इस बात में दृढ़ विश्वास है। और पाने के लिए उन्हें आपस में अपने आपको अनेक कसौटियों पर कसना होता है। यह जिम्मेदारी का नाता है—रइसों, कलाकारों, मनचलों के दिलनहलाव का खेल नहीं।”<sup>१६</sup> “प्रेम ध्योरी नहीं, प्रेक्टिस है; जितना ज्यादा प्यार करो, रिश्ता उतना ही गहरा पैठता है; और रिश्ता जितना ही पुराना होता है उसमें रोज़ उतनी ही नई ताज़गी आती है।”<sup>१७</sup> “पति-पत्नी के रूप में स्त्री-पुरुष की सहज जोड़ी देश-काल से परे है। वह नित्य है; उसका अन्त नहीं।”<sup>१८</sup> कन्या की एक वारणा यह भी निश्चित हो गई थी कि कोई कितना ही अधिक सम्य और सुसंस्कृत क्यों न हो जाए, पर स्त्री के प्रति पुरुष मात्र का व्यवहार एक जगह बर्बरता भरा होता ही है।

“विवाह नामक अति सशक्त संस्था को बड़े पुराने जमाने से आज तक स्त्री-पुरुष के अनैतिक नातों ने अनगिनत आघात पहुंचाए हैं। फिर भी यह सच है कि विवाह की प्रथा आज तक किसी के द्वारा भी तोड़े न टूट सकी। विवाह की प्रथा सतीत्व सिद्धान्त की जननी है। और सतीत्व का आदर्श सदा एकांगी रूप से ही समाज पर लागू हुआ है। यह एकांगी सतीत्व ही विवाह प्रथा को अधिकांश में अर्थहीन और लकवा पीड़ित-सा लुंज बताया है।”<sup>१९</sup>

“कुटुम्ब व्यक्तिगत प्रेम से बड़ी वस्तु है। वैवाहिक कुटुम्ब समाज को सुसंबद्ध बनाए रखने के लिए एक शक्तिशाली परम्परा है, व्यक्तिगत प्रेम से समाज के बंधन ढीले पड़ जाएंगे। कुटुम्ब की भावना नष्ट हो जाएगी।”<sup>२०</sup>

१४. बूंद और समुद्र—पृष्ठ ६३

१५. वही—पृष्ठ ६६

१६. वही—पृष्ठ २१२

१७. वही—पृष्ठ २४८

१८. वही—पृष्ठ २८४

१९. वही—पृष्ठ ५०२

२०. वही—पृष्ठ ५१८



‘बूढ़ और समुद्र’ के गिन्य सवध म एक आलोचक लिखने हैं—“जहाँ तक रूप गिन्य की नूतनता का प्रश्न है, इसमें हमें तीन बातें मिलनी हैं—(१) चेतना प्रवाह (Stream of Consciousness) (२) क्याक्रम और काल-क्रम में उल्टफेर (Time shift) (३) और भाषा सबकी नूतनता।” प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक मतानुसार इस रचना में चेतना प्रवाह (Stream of Consciousness) द्वारा क्या वर्णित नहीं हुई अपितु प्रतीकात्मक शिल्प विधि का अपनापा गया है। चेतना प्रवाह के जो उदाहरण विद्वान आलोचक ने दिए हैं वे भी तब सगन नहीं है। नागर चेतना के अन्तर्सूत्रों को प्रतीकों द्वारा पकड़ते हैं। उपन्यास का प्रत्येक पात्र आधुनिक जीवन और चेतना का प्रतीक बनकर सामने आता है। विद्वान लेखक इस उपन्यास के २७ वें परिच्छेद को चेतना प्रवाह विधि का उदाहरण बताते हैं। ‘यह ठीक है कि इस अध्याय में महिषान के मस्तिक म नाना विचारभाराए काय जाती हैं जिनमें उसके वैयक्तिक जीवन, पारिवारिक हलचल, साह्य निक परम्परा, महाजनी सम्पत्ता की चर्चा हुई है, किन्तु दूतने भर से समस्त उपन्यास को चेतना-प्रवाह विधि की रचना कह जाना सयपरक नहीं है। मैं समझता हू कि इस अध्याय में एक पात्र की अन्तश्चेतना का प्रतीकात्मक निर्वाह हुआ है। शेष उपन्यास में पात्रों की प्रतीकात्मकता, क्या का रूपकात्मक निर्वाह एवं वातावरण में सकेन ही प्रमुख-रूप में सामने आए हैं। क्याक्रम में उल्टफेर कोई स्वतंत्र शिल्प विधि नहीं है। भाषा के नूतन प्रयोग से भी उपन्यास में शिथिल नवीनता नहीं आ जाती। यदि ऐसा होता तो समस्त आधुनिक साहित्य नूतन शिल्प विधि के अन्तर्गत आ जाता, किन्तु ऐसा नहीं हुआ और न होने की सम्भावना ही है। आ हम इस रचना को प्रतीकात्मक शिल्प विधि की रचना कहेंगे। यह रचना प्रवर अनुभूति और सूक्ष्म कलात्मकता के कारण हिन्दी के श्रेष्ठतम उपन्यासों की एक दृढ़ कड़ी मानी जाएगी।

### डॉ० धर्मवीर भारती

भारती हिन्दी जगत में नई धारा के कवि के रूप में पर्याप्त ख्याति अर्जित कर चुके हैं। इपर इनके दो उपन्यास ‘सूरज का सातवा घोंडा’ तथा ‘गुलाहों का देवता’ क्रमशः प्रतीकात्मक एवं नाटकीय शिल्प विधि की रचनाएँ प्रकाशित हुईं। इन दोनों का उपन्यास साहित्य को योगदान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। ‘सूरज का सातवा घोंडा’ तो अपने नितान्त नूतन गिन्य प्रयोग के कारण बहुत लम्बे समय तक हिन्दी पाठकों और आलोचकों की चर्चा परिचर्चा का विषय बना। नवीन रूपाकार के स्तर की पहचान ने डॉ० भारती की ख्याति में चार चाद लगाई। अनेक क्याआ का एक वाचक (Narrator) भाणिक मुन्ना रोमांटिक प्रेम की नई दिशाओं और नई सम्भावनाओं की ओर सकेतात्मक विस्तरेण प्रस्तुत करता है। स्त्री-पुरुष सवध की स्वाभाविकता, इनमें प्रस्तुत आर्थिक, सामाजिक

२१ जा० दिशमिश्र ‘बूढ़ और समुद्र’ एक अनुशीलन ‘समालोचक’ तिनम्बर,  
५६—पृष्ठ २६

२२ वही—पृष्ठ २५

और नैतिक प्रश्नावली आधुनिक व्यक्ति के सामने नई प्रश्नावली प्रस्तुत करते हैं। उपन्यासकार इस प्रश्नावली को नए परिवेश में नया आयाम देने में पूर्ण सफल हुआ है।

### सूरज का सातवां घोड़ा—१९५२

‘सूरज का सातवां घोड़ा’ प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की रचना है। यह एक लघु उपन्यास है जिसमें सात दिनों में सात कथाएं उपन्यास के ही एक प्रसिद्ध पात्र माणिक मुल्ला के द्वारा ही कहलाई गई हैं—ये सात कहानियां अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखती हुई भी एक अविच्छिन्न लघु उपन्यास की सामग्री जुटाती हैं। इस उपन्यास की भूमिका में यह स्पष्ट कर दिया गया है कि यह एक नये ढंग का लघु उपन्यास है—“सबसे पहली बात है उसकी गठन, बहुत सीधी, बहुत सादी, पुराने ढंग की—बहुत पुराने; जैसा आप बचपन से जानते हैं—अलक-लैला वाला ढंग, पंचतन्त्रवाला ढंग, बाकैच्छियों वाला ढंग, जिसमें रोज किस्सागोई की मजलिस जुटती है, फिर कहानी में से कहानी निकलती है। मौलिकता अभूतपूर्व, पूर्ण शृंखला-विहीन नयेपन में नहीं, पुराने में नई जान डालने में है (और कभी पुरानी जान को नई काया देने में भी) और भारती ने इस ऊपर से पुराने जान पड़ने वाले ढंग का भी विल्कुल नया और हिन्दी में अनूठा उपयोग किया है। और वह केवल प्रयोग कौतुक के लिए नहीं, इसलिए कि वह जो कहना चाहते हैं, उसके लिए यह उपयुक्त ढंग है।”

प्रस्तुत उपन्यास का यह नवीन कथा प्रयोग पूर्णरूपेण प्रतीकात्मक है। इसका शीर्षक तो प्रतीकात्मक है ही, इस शीर्षक के साथ-साथ कथा-निर्वाह भी सांकेतिक है। कथा-चक्र में दिनों की संख्या सात रखने का प्रमुख कारण सूरज के सात घोड़े हैं। सूरज का सातवां घोड़ा ही माणिक मुल्ला का स्वप्न स्रष्टा है। ये स्वप्न वास्तव में प्रतीकात्मक हैं। माणिकमुल्ला के अर्द्धसुप्त मन में असम्बद्ध स्वप्न विचारों का क्रम बंधा है। स्वर्ग का फाटक, फाटक पर रामधन, अन्दर जमुना श्वेत वसना और शांत... ये सब माणिक मुल्ला के जागृत मन की अर्जित अनुभूतियों के प्रतिबिम्ब हैं। श्वेत वसना नारी का स्वप्न उसके वैधव्य का परिचायक है। तन्ना के कटे पांव और टांगों पर आर० एम० एस० के रजिस्टर उसके कारुणिक जीवन और विषम परिस्थितियों के स्पष्ट संकेत हैं। फाटक का पुनः खुलना, तन्ना का विन पांव अन्दर जाना और विस्तुड्या की कटी पूंछ की तरह छटपटाना, उसकी मृत्युसूचक बातें हैं। डाकगाड़ी का छूट जाना, जीवन-वंचना का प्रतीक है। वास्तव में स्वप्न भूते नहीं हुआ करते। उनके पीछे एक इतिहास हुआ करता है, जीवन अनुभूति होती है, भविष्य का संकेत हुआ करता है। इस विषय में आलोचक का यह कथन सत्य-परक है—“यह एक आत्म-स्वीकृति है। दमित शक्ति का पुनर्जागरण तथा अचेतन मन में छिपे सत्य का निरावरण है। स्वप्न वस्तुतः भावात्मक संघर्ष का चित्रात्मक प्रतीक होता है जो स्वप्नवेता के अचेतन से एक मुझाव देता है कि वह इस संघर्ष से किस प्रकार

निपटे।" मुन्ना के स्वप्न की सत्यता के आधार पर यह कथन सार्थक सिद्ध हो जाता है।

प्रस्तुत उपन्यास पात्र बहुल भी नहीं है। केवल तीन स्मरणीय नारी पात्र जुटाए गए हैं—जमुना, लिली और सती पुष्प पात्रों में तन्ना और स्वयं माणिक मुल्ला (जो कथा वाहक भी है) पाठक के मन पर अमिट रेखा खींचते हैं। माणिक मुल्ला-जमुना वार्ता में भिन्न, भय, आशा और चिंता आज के निम्न मध्यवर्गीय व्यक्ति की निराशा, घुटन और बढ़ता के प्रतीक हैं। माणिक की कायरता और भावुकता मध्यवर्गीय युवक प्रेमी की जानी-पहचानी बातें हैं, जिनमें साहस, कर्मण्यता और दृढ़ता का अभाव है। उसे स्वर्णिम स्वप्न से घच्छे लगते हैं किन्तु प्रेम पथ की बाधाएँ, प्रतिपल के सघर्ष, भूसे में से निकल रहे भाप और बिचूरी की भाति कचोटते दोख पड़ते हैं, जिनकी कल्पना से ही उसे पसीना छूट जाता है। कारण यह कि समाज की विषम परिस्थितियाँ और वातावरण आज के युवक को उन्मुक्त रूप से भास नहीं लेने देते। प्रेम की हल्का समझता हुआ आर्थिक विषमता के यथार्थ परिवेश में वह इनका घुट जाता है कि एक दिन पृणरूपेण कुण्ठित हो जाता है। उपन्यासकार आज के मध्यवर्गीय व्यक्ति के हृदय में नहीं न वहीं माणिक मुल्ला और देवदाम का आग पाना है। उसका पात्र इशाम 'नमक की सदायगी' नामक कथा मुतावर उसपर अपनी प्रतिक्रिया अभिव्यक्त करता हुआ कहता है—“नहीं मैं जमुना को नहीं जानता, लेकिन आज ६० प्रतिशत लड़कियाँ जमुना की ही परिस्थितियों में हैं।”<sup>१</sup> एक पात्र प्रकाश के मतानुसार जमुना निम्न मध्यवर्ग की एक भयानक समस्या है, मन में भावुक स्वप्न द्राष्टा और आर्थिक रूप से खोखला। वह समाज की नित प्रति क्षण खोखली हो रही व्यवस्था की प्रतीक है। उपन्यास में एक प्रश्नचिह्न बन गया है—अनतिक्रम का कारण वह है या सामाजिक व्यवस्था?

नैतिक विवृति की समस्या का समाधान भी कथाकार ने प्रतीकात्मक ढंग से दिया है। अन्तिम कथा में माणिक मुल्ला कहते हैं—मूरज के घोड़े बेहूँ जो स्वप्न भेजते हैं, गूँथ की आगे बढ़ाने हैं। उनका पूरा प्रवचन उदाहरणतः प्रस्तुत है—“देखो ये कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं बरन् उस सिद्धान्त का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्न मध्यवर्ग भी रहा है। उसमें प्रेम से बड़ी ज्यादा महत्त्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक सघर्ष, नैतिक विवृति, और इसीलिए इतना अनाचार, निराशा बढ़ता और अंधेरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई न कोई ऐसी चीज है जिसे हम हमेशा अंधेरा चीखकर आगे

1 It is a Confession, a resurrection of the suppressed and an out Cropping of the hidden truth in our unconscious mind. A dream is, in fact, a pictorial representation of the emotional Conflict of the dreamer, with a Suggestion from the unconscious mind as to how the Conflict may be dealt with

The Psychology of Dream Interpretation by Dr. D. Mehta

From Illustrated weekly—Dated 4.3.62

२ डॉ० धर्मशिर भारती . मूरज का सातवाँ घोड़ा—पृष्ठ २७

बढ़ने, समाज व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनः स्थापित करने की प्रेरणा और ताकत दी है, चाहे उसे आत्मा कह लो चाहे कुछ और। और विश्वास, साहस, सत्य के प्रति निष्ठा, उस प्रकाशवाही आत्मा को उसी तरह आगे ले चलते हैं जैसे सात घोड़े सूर्य को आगे बढ़ा ले चलते हैं।" कितनी भव्यता के साथ प्रतीकात्मक शिल्प-विधि द्वारा कथा का अवसान किया गया है।

प्रस्तुत उपन्यास में विचारों की बहुलता है। प्रत्येक कथा के पश्चात् दिया गया अनध्याय या विराम तो विचार सामग्री जुटाता ही है, किन्तु कथा के मध्य में विद्यमान माणिक मुल्ला का प्रवचन भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। वह चौथी कथा में प्रेम के विषय में अपनी मान्यता प्रस्तुत करता है। उसे रूढ़ियों और सामाजिक मान्यताओं के बन्धन अत्यधिक कसे हुए प्रतीत होते हैं। साहस और दृढ़ता का अभाव स्वस्थ सामाजिकता का अवरोधक लगता है। कथा प्रसंग से परे हटकर बीच-बीच में मुल्ला कहानी के टेकनीक पर भी अपने विचार अभिव्यक्त करता है और पलोवेयर तथा मोपासा को सफल शिल्पी बताता है। शिल्प की दृष्टि से यह प्रवचन अप्रासंगिक और अस्वाभाविक है। टेकनीक की बात करते हुए स्वयं सीधे मार्ग से भटक जाना भारती सद्गुण महान कलाकार के लिए शोभा देनेवाली बात नहीं है। उपन्यास में सारी कथा पात्र द्वारा कहलाई गई है, केवल माणिक-सत्ती रोमांस गाथा लेखक द्वारा वर्णित हुई है।

### कृष्णचन्द्र शर्मा 'भिक्षु'

कृष्णचन्द्र शर्मा हिन्दी उपन्यास जगत में 'भिक्षु' के नाम से प्रसिद्ध हैं। 'रूप-शिल्प तथा विषय-वस्तु के नवीन प्रयोग के लिए आपने विशेष ख्याति अर्जित की है। इनके नवीन रूप-शिल्प पर मोहित हो जब मैं इनसे मिलने गया, तो उपन्यास विषयक चर्चा आरम्भ होती ही बोले—“आप पहले आलोचक हैं जिनसे प्रशंसा पा रहा हूँ—अन्यथा आलोचकों द्वारा मेरी कृतियों के साथ न्याय नहीं हुआ।” मैंने प्रश्न किया—“आप लिखते क्यों हैं?” अत्यन्त सहज वनते हुए उत्तर दिया—“आत्म-नुष्टि के लिए लिखकर आत्म अन्वेषण करता हूँ।” मेरे शिल्प संबंधी किए गए प्रश्नों का उत्तर आपने इन शब्दों में दिया—“पात्रों को स्वयं भोगना चाहिए। मैं उपन्यास लिखने से पूर्व किसी योजना में जुटता ही नहीं। पहला सूत्र निकालिए, फिर दूसरा, तीसरा, चौथा निकलता जाएगा। उपन्यासकार को तो लिखने से पूर्व एक मनःस्थिति तैयार करनी होती है। उसके सम्मुख मूल थीम स्पष्ट रहनी चाहिए। वह यदि उसे आंदोलित किए रहती है तो स्वतः ही उपन्यास प्रभावशाली रचा जाएगा। शिल्प न साधन है, न साध्य। वह तो आत्मानुभूति का सहज रूप है, अभिव्यक्ति का सहज रूप है। मैंने कोई उपन्यास छः सप्ताह से अधिक लेकर नहीं लिखा। मेरे पात्र सदैव मुझे घेरे रखते हैं। मन से सदैव उनमें लिप्त रहता हूँ। विश्व में जो सौंदर्य है यदि उसे सही परिप्रेक्ष्य में सजोया जाए तो उसकी बहुत-सी समस्याएँ उपन्यास द्वारा हल हो सकती हैं।”

३. सूरज का सातवाँ घोड़ा—पृष्ठ १२५-२६

१. डॉ० प्रेम भटनागर-भिक्षु भेंट-वार्ता: दिनांक २५-५-६८

भिक्षु के आरम्भिक उपन्यासों में 'सन्तानि', 'मादमी का बच्चा', 'घर का बड़ा' और 'भवरजाल' प्रसिद्ध हैं। भिक्षु की यह धारणा कि उसी रचनाओं के माध्यमों-  
 चको द्वारा 'माय नहीं हुआ, मही है। एन आलोचक अपने शीर्षक में मात्र आधे पृष्ठ  
 में 'भवरजाल' की कहानी विस्तार भूल में लिख गई—“कथानक के अनेक प्रसंग अन्वा-  
 भाविक जान पड़ते हैं तथा चरित्र अलगाव बने रहते हैं। विषय का प्रतिपादन भवर के  
 जाल में फँस कर रह गया है।” मुझे लगता है कि यह कथन या तो बिना उपन्यास पढ़े  
 किसी की अशुद्धी कहानी का आधार लेकर लिखा गया है या फिर आलोचक ने अनचाही  
 मत स्थिति में उपन्यास पढ़कर यह मन्तव्य दे दिया। डॉ० घनन 'भवरजाल' को एक  
 प्रसाद स्कूल की व्यक्तिवादी रचना मानत हुए अपने शीर्षक के तीसरे अध्याय के १५८  
 पृष्ठ पर इसको अशुद्धी कहा लिख गई है और १५९ पृष्ठ पर अपना मन्तव्य दे देती हैं  
 जबकि वे कथाकार की भूमिका का उद्घरण भी दे चुकी हैं, तब आलोचक उनसे यह  
 अपेक्षा रखता था कि वे कथाकार के विचार-दान का सम्यक् विवेचन प्रस्तुत करेंगी  
 किन्तु तथ्य यह है कि वे ऐसा नहीं कर पाईं।

'भवरजाल' का हिन्दी के प्रतीकात्मक कथा साहित्य में विशिष्ट स्थान एक न एक  
 दिन अवश्य बनेगा। इसका मूल कारण यह है कि यह हिन्दी का अकेला प्रतीकात्मक है  
 जिसमें आध्यात्मिक दार्शनिक पक्ष सबन छाया है। अपने विचार पक्ष को उपन्यास की भूमिका  
 में स्पष्ट करत हुए कथाकार लिखता है—“प्रस्तुत उपन्यास की रचना में मैं सात्व्य दर्शन  
 से विशेष प्रभावित हूँ। त्रिगुण इस सृष्टि का मूल है। किसी भी एक गुण में पुण्यका  
 सृष्टि धम नहीं है। अतएव सृष्टि का कोई भी पदार्थ—जड़ या जीव-त्रिगुणमय ही होगा।  
 मानव प्रकृति अत्यन्त जटिल और अनेक रूप है। पर इस विद्वलेपण से उसे अनायास ही  
 मन, रज और तम के त्रिवर्गों में विभक्त किया जा सकता है। येरे इस उपन्यास में  
 हैं। अन्तिम ही भवरा की कथा है। इसमें तीन प्रमुख पुरुष चरित्र हैं जिनके परितः  
 सूर्य का घेरा है। ये चरित्र सत्गुणी, तमोगुणी और रजोगुणी धाराओं के प्रतिनिधि  
 वास्तव में एक में थाने पर इनके सहज गुण प्रकाश में आते हैं। रामचरण,  
 जो रक्षा है। उभनाय भवरा की तरह ही बने और वैसे ही अपने विस्तार में आप सा  
 नतिक विष्णु बनता है। विस्तार पाकर खोने रहने की यह कथा अनन्तकाल तक  
 पर छा गया है। पर म चरनी ही रहणी।”

मक्यात्मक शैली में रचित प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की ध्वनय  
 1 It is a *Pratyak* प्रतीकात्मक निर्वाह इसकी विशेषता है। इस रचना में 'भिक्षु'  
 out Cropping of the चोना पहनाकर उनकी अन्तश्चेतना के अन्तःसूत्रों की ओर  
 is, in fact, a pictorial चरण, बलराज और निशिनाथ काशी विश्वविद्यालय के  
 dreamer, with a सुष्म भी प्रग हो जाते हैं, जीवन सरिता के भवर में फँस कर  
 Conflict may be देर हत्या का आरोप धरण कर जीवन चपलता की प्रतीकात्म-  
 The Psych—

हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ १५९  
 २ डॉ० घनन और भूषण

कता को साथी कर रहे हैं। तमोगुण का प्रतीक रामचरण सब से पहिले कथा सूत्र का संचालन करता है। उपन्यासकार परोक्ष में चला गया है। उसने उपन्यास में दार्शनिकता का स्रोत ही उंडेल दिया है पर स्वयं अनुपस्थित रह कर, कहीं भी उसने अपने को पाठक पर थोपने का प्रयास नहीं किया। न ही तथ्यों को तोड़ने का प्रयास किया। पहिले रामचरण, फिर रजोगुणी प्रतीक बलराज और अन्त सतोगुणी निशिनाथ कथा-सूत्र पकड़ कर यथार्थ का उद्घाटन करते हैं।

‘भंवरजाल’ के पात्र निर्विरोध रूप से कथा कहते हैं। कथा जो अपने आप में पूरी भी है, अधूरी भी; स्वाभाविक भी है, सांकेतिक भी; स्थूल भी है, सूक्ष्म भी। पर कथांत तक पहुंचते-पहुंचते पाठक पाता है कि इसमें अधूरापन समाप्त हो गया है, स्वाभाविकता खिल उठी है, सांकेतिक प्रसंग खुल गए हैं, स्थूलता उभर आई है और सूक्ष्मता का पूर्ण अन्वेषण हो गया है। पाठक जान गया है कि स्त्री-पुरुष प्रसंग में रामचरण-सत्या, बलराज-हमीदा, निशिनाथ-वारुणी रोमांस की गति-विधि किस रूपकात्मता की परिचायक है। अपने गहन अध्ययन, सूक्ष्म अन्वेषण के आधार पर भिक्खु ने ‘भंवरजाल’ को एक प्रतीक-कथा सूत्र में पिरोकर स्त्री-पुरुष संबंधों के अधुनातम आयामों पर जो आलोक डाला है, वह प्रशंसनीय है। ऊपर से शालीन दृष्टिगोचर होने वाला रामचरण सत्या-निशिनाथ के काल्पनिक रोमांस चित्र की परिकल्पना में अन्तर्द्वन्द्व की अनुभूति करते हुए अपने ही परम मित्र (निशिनाथ) की मृत्यु की कामना करता है, जीवन की कितनी भारी विडम्बना है। पुलिस की गोली चलती है और निशि बच जाता है, पर राम प्रसन्न होने के स्थान पर उदासीन है। यह जीवन का अदृष्टांत है, क्रूरता है, उपक्रम है। जिसे हम चाहते हैं उसे ही अनचाहा करते हैं, जिनकी स्मृति मात्र मन में भीठी पीड़ा उत्पन्न करने वाली होती है, उन्हें ही अनचिन्ता कर देने हैं। उसे निशि के गर्भों में प्रेम, पुलकन, शान्ति और शुभ के स्थान पर संदेह, भय और संत्रास दृष्टिगत हुआ, यह उसका रजोगुणी संस्कार है जिसका विश्लेषण वह स्वयं करता है—“मुझे लगा कि निशि इसी तरह बोलता रहा तो मेरी आत्मा को नग्न कर देगा। उस आवरण को बनाए रखने के प्रयत्न में मैंने कहा—तुम भी निरे बुद्धि व्यवसाई हो, ठीक बलराज जैसे। तुम लोग अपने तर्कों से आदर्शों की हत्या करने में नहीं चूकते। नग्नता के उपासक।” यह आरोपण है। अपनी कायरता, पशुपन और रजोगुणी चंचलता को दूसरों पर डाल, आप साफ बच निकलने का प्रयास। पर इसमें भी रामचरण को सफलता नहीं मिली। निशि की मृत्यु (उसे डूबते देख मृतक समझा पर वह मरा नहीं) पर सुनहरी मछली (सत्या) को फसा जान उस ओर लपका, पर वह भी हाथ से निकल गई। तब क्या बचा, मात्र जीवन की विडम्बना का इतिहास—जीवन का...विखरे...छिछले रुला देने वाले, दम घोट देने वाले जीवन का टूटा जाल—जिससे मुंह छिपाने को रामचरण भूत की हवेली में आश्रय लेता है।

और बलराज ! वह तो अपने प्रतीकमय जीवन को दार्शनिकता के आवरण में

विश्लेषित कर कहना ही है—“हर कोई जी रहा है। एक मुर्गीवाना म दूसरा बहार म पंदा हाकर यह हमरा ऐसा अथा है तिमकी गुमराह साथे मयने भोगो से ऊपर उठकर ओर कुछ देख ही नहीं पाती। इसम अलग है हम्मोक आताक उमो खिन्दीगी को पूष-राह वा कौतुब मान भाग्य को उमका गुनपार बना दिया है। ‘पर इनमे अलग एक खिन्दीगी को हलचल के रूप मे सेता है। यह हलचल है बढ़ी रहने और करने रहने की। इस तरह यह तीसरा न केवन अपनी खिन्दीगी जीता है बल्कि अपनी मौन भी भरता है। मेरा प्यार ही है।’ जीवन को एक हलचल मानने वाला बलराज बस्तुतः उपन्यास मे हलचल मचाता है। रजागुणी बलराज म चरित्र, धारणा, नैतिकता के प्रति धारणा मने ही न हो, अगर हमका व्यक्ति-व विचारणीय है। विचारों को धुमने वाली सहरी के लिए जैसा बलराज बल का राजा है। दश को दासता की श्रुतला मे मुक्ति दिशान के लिए दृढ़ सक्षम बलराज जज को (दश भक्तों का पामी का दण्ड देने वाले जज) हत्या करता है, मून सींग की स्थापना करता है, हमीदा मे प्यार करता है। हमीदा-बलराज सबथ स्त्री-पुरुष सबथ पर एक प्रश्न चिह्न है। जो यह कहन है कि स्त्री-पुरुष सामीप्य भाग भी जैसा प्रभाव रखता है यह प्रश्न उनके लिए एक चुनौती है। समीगुणी बलराज एक दिन हमीदा का चुम्बन लेता है—उमने कोई विरोध नहीं किया, पर इसे निर्विरोध प्रणय मूय भी तो नहीं बन दिया। हमीदा के म सन्निहित वचन—ये जूठे होठ हैं। देवता के भोग के सामक नहीं। आप देवता हैं। देवता का जूठन पर गिरने न दूमी। चित्त की सामग्री लिए है। स्त्री मात्र भोग्या नहीं है, प्रेरक भी है। वह मात्र पुरुष को स्वार्थी मागी, पतित ही नहीं बनाती, मनुष्य का देवत्व की धार भी भगसर करती है। हमीदा का बलिदान बलराज के तमागुण को धोकर महानर दश बनन की प्रेरणा दे गया। तभी उसने स्वीकारा हत्या पाप है और पश्चाताप ही हमके त्राण का मात्र उपाय है। हमीलिए जज की हत्या का आरोप स्वीकारने टूट-भूतु का करीयना दाता है, पाप के त्राण के लिए तथा सतागुणी प्रेम की उन लक्ष्य के लिए।

निर्निनाय अदृश्य की लीला का व्याख्याना है। अपनी क्या कहन से पूर वह एक दार्शनिक प्रश्न पर मनन करता दर्शाया गया है—“मैंने प्राय विचार किया है कि व्यक्ति अपने जीवन का अत स्वत निमित्त करता है या वह पूर्व निमित्त होता है। हम परिस्थिति चक्र के बिन्दु बनकर जीते हैं या दास। हमारा कर्म-पराक्रम ही सब कुछ है अथवा अदृष्ट के क्रीडनक मात्र पर मैं न बिभू बनकर जी रहा हूँ, न दास हूँ। लगता है भाग्य की इस जीवन-सीढ़ी में मेरा भी कुछ योग है, कुछ स्थान है।” अपने इस सिद्धान्त के प्रति प्रतिपाद सनकता के साथ प्रकाश शान्त हुए उपन्यास के अन्त मे निर्निनाय अपनी कहानी कह गया है। वह जीवन के गूढ़ मे गूढ़ दार्शनिक तत्त्वों और रहस्यों को खोलता हुआ अपनी साय-कता खोजता है। वह वे मा का बच्चा अपने पिता की मृत्यु पर उनके अन्तिम शब्द बाणा की अनुभव का विस्फोट मानकर जीवो प्राणन मे बड़ा। मैट्रिक, इंटर, बी० ए०, एम० ए०

और फिर रिसर्च। पर यह सब कर उसे क्या मिला ? हरिद्वार से काशी और अन्त में काशी से इलाहवाद की यात्रा जीवन के नये-नये रहस्य और अनबूझी पहेलियाँ ही उसके सामने रखते गए। निशि का रहस्यमय जीवन द्रष्टव्य होता गया, विधि की अन्तर्लीलाएं लीलने लगी। निशि अपने को विधि की अन्तर्लीला का खिलौना मानते हुए दार्शनिक शब्दावली में कहता है—“हम अपने जीवन भर का व्यापार-क्रम स्वतः निश्चित कर डालते हैं, पर इस निश्चय के मद में यह भूल जाते हैं कि इस सृष्टि के विधाता का उद्देश्य हमारे उद्देश्य से भिन्न हुआ तो क्या हमारी सीमित शक्ति और दुर्बल इच्छा उसकी अमिता शक्ति और अविफल इच्छा पर विजय पा सकेगी। आज के युग में ऐसी बात कहना परम पराक्रमी महा महिम मानव की अवमाना है। कुछ भी हो जब सभी संभव साधनों के सुलभ रहते हुए भी सिद्धि दुर्लभ हो जाती है तो बली अदृश्य की सत्ता मान ही लेनी पड़ती है।” निशि की समस्त कहानी इस दार्शनिक प्रतीक का वाहन है।

‘भंवरजाल’ की प्रतीकात्मकता असंदिग्ध है। तीन पुरुष पात्र ही कथा का केन्द्र है और तीनों रजोगुण तथा सतोगुण का क्रमशः प्रतिनिधित्व करते हैं। रही कथानक से अप्रासंगिक होने की बात (डॉ० सुपमा का आरोप) इसके उत्तर में मेरा निवेदन यही है कि मेरे मतानुसार कथाकार का लक्ष्य एक शृङ्खलाबद्ध कथा प्रधान उपन्यास लिखना था ही नहीं, वह तो एक दार्शनिक प्रतीकात्मक गाथा रचना चाहता था जिसे प्रतीकात्मक शिल्प-विधि में रचने के कारण वह अपने लक्ष्य में पूर्ण सफल हुआ है। उसने व्यक्ति की विभिन्न मानसिक अवस्था के स्त्री-पुरुषों का चयन करके उनके रहन-सहन और गति-विधि का इतिवृत्त नहीं दिया—यह तो वर्णनात्मक शिल्प-विधि की रचना में ही संभव है, वह तो कथा के सूक्ष्म सूत्रों को, चरित्र के प्रतीक पक्षों को, दार्शनिक विचारणा के परि-पार्श्व एवं दृष्टिकोण से पात्रों द्वारा ही अनगिनत रूप-चित्रों को एकत्र कर एक चित्र प्रदर्शनी सी उपस्थित कर गया है, जिसे जो भाए, संजो ले; न भाए, छोड़ जाए। उपन्यास में निशि के साथ-साथ बलराज, वारुणी, हमीदा और रूपा के चरित्र में एक विचित्र-सी दुर्बलता पर आकर्षण है। ये सभी पात्र प्रतीक हैं, जीवन के नाना चित्रों के प्रतीक और वाहक, भी हैं, जीवन के दार्शनिक पक्ष के वाहक। इस उपन्यास का हर पात्र किसी ऐसे सत्य की खोज में संलग्न है जो उसके जीवन को उल्लसित कर दे, पूर्ण कर दे। कथाकार ने इन पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व को भी मार्मिकता प्रदान की है, पर यह वह अन्तर्द्वन्द्व नहीं है जो मनोविश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के द्वारा प्रस्तुत होता है।

शिवप्रसाद मिश्र ‘रुब’

रुद्र की ख्याति का एकमात्र कारण नूतन शिल्प प्रयोग है। अपने एक मात्र उपन्यास ‘वहती गंगा’ में आपने उपन्यास शिल्प पर एक प्रश्न चिह्न लगाया है। इस लघुकाय उपन्यास में आप दो सौ वर्षों का इतिहास दे देते हैं, मगर यह इतिहास वर्णित नहीं, साकेतिक है, अतएव प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के अन्तर्गत विवेचित होगा।



बहती गंगा—१९५२

बहती गंगा' में कथ्य बहुत लम्बा व्यापक और विस्तृत है और इसे कथा-कार सत्रह अध्यायों में सजोता है मगर वह इसे घणनात्मकता और इतिवृत्तात्मकता से भ्रमण रखता हुआ प्रतीकात्मक रूपाकार (Form) जुटाता है। अध्यायों के शीर्षक प्रतीकात्मक हैं यथा—'गाइए, गणपति जगवन्दन' (१७५०), 'घोड़े पै होदा और हाथी पै जीन' (१७६०), 'नागरनैया जाला काले पनिआ रे हरी' (१८००), 'आये, आये, आये' (१८१०), 'अन्नाह तेरी महजिद अब्बल बनो' (१८५८), 'गिवनाय बहादुरसिंहवीर का खून बना गोडा' (१८८०), 'एहीठैया भुलनी हरानी हो राम,' (१९२१) 'नारी तुम केवल, श्रद्धा हो,' आदि अध्याय कथ्य की साकेतिक शब्दावली में शृङ्खिलन करते हैं। इन सत्रह अध्यायों में से मात्र मात्र कहानियाँ यथा १, से ६, ८, ९ ही ऐतिहासिकता प्रधान हैं। इस उपन्यास की ऐतिहासिकता पर प्रश्नचिह्न लगाने हुए डॉ० रघुवरा लिलाने हैं— "बहती गंगा का स्वर बहुत कुछ ऐतिहासिक-सा जान पड़ता है, पर उसकी अपील सामाजिक है। इस बदलते हुए युग में जिन नये मूल्यों की ओर संकेत किया गया है, वे सामाजिक चेतना के परिणाम हैं।"<sup>१</sup>

उपन्यास की प्रतीकात्मकता के संबंध में लेखक स्वयं आश्वस्त है। वह लिखता है—'प्रस्तुत उपन्यास का नाम 'बहती गंगा' अकारण नहीं है। 'बहती गंगा' में सनह तरंग हैं—एक-दूसरे से भ्रमण, परस्पर स्वतन्त्र। परन्तु धारा और तरंग न्यायसे आपस में बंधी हुई ही हैं।' 'बहती गंगा' की तरंगें ही कहानियाँ हैं जो कानो नमरी की जीवन-घाग को बनाती, बिगाड़ती उभरी, गिरी हैं। विभिन्न कथाओं में पात्रों की आकृति होनी है जैसे पहली कथा की प्रमुख यात्रा राजमाता पन्ना दूसरी में, दूसरी कहानी का पात्र नागरवीसरी कहानी में नायक बनकर आता है। इस दृष्टि से यह 'मूरज का सातवा घोड़ा' के पैटन पर रचा गया उपन्यास है। विभिन्न कथाओं के पृथक्-पृथक् विन्यास में एक सूत्र द्वारा शृंखला लाने का शिल्प प्रयास नवीन ही माना जाएगा, जबकि कथा में 'मूरज का सातवा घोड़ा' के नायक शार्णिक मुल्ला की भाँति कोई एक नायक नहीं है। मानो काशी ही नायक हो, गंगा ही उसका जीवन। पृष्ठ ७५ पर तो लेखक ने काशी का प्रतीकात्मक परिचय भी दे दिया है।

इस उपन्यास में सहज, जटिल, स्थिर, गतिशील सभी प्रकार के पात्र उपलब्ध हैं। आधुनिकता के बढ़ते चरणों ने ज्यों ज्यों जीवनगत जटिलता बढ़ाई, काशी में जटिल दुःख, रक्ष्यमय और असाधारण प्रतीकात्मक पात्रों का जन्म हुआ, कुसुम और सुधा इसके ज्वलंत उदाहरण हैं। सुधा का सेठ के सिर पर गुनाबपात मारना और फिर मध्यवर्ग की तरफदारी करके उसे रूप रमण्य का हृदयदार बताना वस्तुतः उपन्यास को असाधारण घटना ही नहीं आधुनिक जीवन में मध्यवर्ग की दुर्दान्त स्थिति की और पूँजीवादी विडम्बना की प्रतीक भी है। यहीं रूढ़ आधुनिकता की चुनौती को स्वीकार गए हैं और

१ आलोचना (८)—पृष्ठ ११०

२ बहती गंगा, सदर्शिका—पृष्ठ १०

अपने प्रतीकात्मक उपन्यास में नाना स्तरो पर अभिव्यक्त कर गए हैं।

### नरेश मेहता

नरेश मेहता मूलतः एक कवि है। शिल्प के प्रति विशेष आग्रह आपकी नई कविताओं, कहानियों और उपन्यासों में उपलब्ध होता है। पात्रों और वातावरण के चयन में आप सिद्धहस्त हैं। साधारण जीवन से पात्र चुनकर उन्हें अति असाधारण वातावरण के परिप्रेक्ष्य में घुमाते हुए पाठक को सन्न कर देने की कला आप खूब जानते हैं। अपने उपन्यासों में मेहता आधुनिकता की संवेदना को स्वर देते हुए आधुनिकताओं को एक ऐसे परिवेश में घुमाते हैं जहाँ उनका शरीर विकृता है, उनकी आत्मा को कोई नहीं पहचानता। नारी का मौन, शील, सहनशीलता प्रेम और पुरुष की बर्बर पशुवृत्ति का शिकार हुआ है इसका प्रतीकात्मक चित्रण कथाकार अपने कथा साहित्य में करता है। काल-सीमा और पात्र-संकुचन का निबन्धन मेहता की शिल्प-विधि का दूसरा सोपान है। परन्तु इस काल सीमा और पात्र संकुचन में भी मेहता व्यंग्यमयी शैली में पात्र द्वारा समाज पर आघात करने से नहीं चूकते। जैसे—“मुझे कुल्टा, चरित्रहीन, नीच समझते हो—और मैं हूँ भी चरित्रहीन परन्तु मैं अकेली ही नहीं, तुम जिस समाज में बैठे हुए हो वह पूरा का पूरा वैश्या का समाज है, दुर्गन्ध दे रहा है...” भारतीय परिवेश में नारी का यह हाहाकार रंजना के शब्दों में सार्थक माना जाएगा। अपने कथा साहित्य में मेहता व्यक्ति को प्रतीकात्मक शिल्प-विधि द्वारा जकड़ कर उससे सम्बद्ध समाज की घुटन, कुण्ठा, ग्रन्थि तथा संत्रास का चित्रण प्रस्तुत करते हैं।

### डूबते मस्तूल—१९५४

‘डूबते मस्तूल’ नरेश मेहता द्वारा रचित एक लघु उपन्यास है, जिसमें प्रतीक योजना का सफल निर्वाह हुआ है। समस्त कथा आत्मकथात्मक शैली में कही गई है। कथा की अवधि कुल अठारह घंटे है। नायक स्वामीनाथन अपने मित्र पुरी से मिलने के निमित्त दक्षिण से लखनऊ पहुंचता है। चारबाग स्टेशन पर दिन के साढ़े बजे हैं। वह पुरी के बंगले ‘नार्थ एवेन्यू’ पर पहुंचता है, जहाँ उसे मित्र के स्थान पर रंजना नाम की एक अपरिचित आधुनिका मिलती है। रंजना उपन्यास की नायिका है, जो एक असाधारण प्रतीक की सृष्टि करके अपनी कथा स्वामीनाथन को सुनाकर १८ घंटे पश्चात् उसे विदा देकर स्वयं इस विश्व से विदा लेती है।

रंजना जानती है कि स्वामीनाथन पुरी का मित्र है, उसका प्रेमी अकलंक नहीं, किन्तु वह एक असाधारण प्रतीक योजना करके स्वामीनाथन को अपना प्रेमी अकलंक कहती है। इस प्रतीक योजना के पीछे उसका दलित विगत और पीड़ित व्यक्तित्व है। उसे विश्वास है कि अपरिचित को परिचित का रूप देकर वह जो कह पाएगी, वह उसे पूर्ण ग्राह्य होगा और उससे उसकी पीड़ा भी कम हो जाएगी, यदि अपरिचित को अधिक

अपरिचित व रूप में प्रत्यक्ष किया गया था परिस्थिति भ्रमार्थ मिट्टी है, वान  
अधुरी रह सकती है। अकलक रजना की कामन भावनाओं, स्वप्नित आशाओं, और मृदुन  
मोदनाओं का प्रतीक रहा है। अब वह उसके जीवन के 'इवने मन्त्र' का प्रतिबिम्ब है।  
एक बार उस सबन देकर जीवन की बीच धारा में एकाकी, निस्महाय एक निरुपाम छोड़  
गया है। अकलक की स्मृति ही उसके जीवन का एकमात्र सहारा है। अपने पड़ोसी पुरी  
के घर टगा हुआ स्वामीनाथन का चित्र, उस चित्र में अकलक उमरी सुधराले बाल, लम्बी  
पतली आँखें और हल्क-माट हाठ उसे भ्रमभोर डालते हैं। उसे हृदय में एक मधुर पुन-  
कन की अनुभूति तथा पुन अकलक के मातास्कार की आशा जागृत हो उठी है। वह  
जीवन के प्रत्यक्ष क्षण में उस क्षण की प्रतीक्षा करती है जब अकलक उसके समक्ष होगा।  
वह क्षण आ जाता है। वही उसका जीवन का मधुर क्षण बन जाता है, वही उसके लिए  
चरम समय है। उस वह दृढ़ हाथा के साथ पकड़ लेती है।

स्वामीनाथन का अकलक बन जाना एक इम्प्रेगनिस्टिक सिम्बली (प्रभावकारी  
प्रतीक) है। वह न न करना हुआ भी अकलक बनकर सारी क्या एकाग्र मन के साथ  
सुनता रहता है। रजना के कमरे में बैठे हुए चित्र साकेतिक भाषा में उसके मन की रेखाओं  
को चित्रित कर रहा है। उनमें कुछ नारी के द्वारा निरस्तृत पुरुष के रौद्र रूप को अभिन्न-  
जित कर रहा है, तो कुछ नाभिमूर्ति में दार्शनिक मूर्तिकार की हृदयगत वेदना का साक्षा-  
त्कार करा रहा है। स्वामीनाथन के निष्ठ जा प्रतीक है, रजना के लिए जीवन का ध्रुव  
समय है। भावक व चित्र जो पहनी है, रजना के लिए जीवन का कटू समय है। रजना भावों  
को अभिव्यक्ति तो देती है, किन्तु वह अभिव्यक्ति महज पकड़ में न आने वाली साकेतिक  
प्रतीकात्मक अनुभूतियों वाली है वह अकलक (स्वामीनाथन) के चारों ओर एक मक्की  
का जाला बुन देता है, जिसे भाग निकलना रजना की इच्छा के विरुद्ध उसके लिए न  
सहज ही रहा, न संभव ही।

रजना एक विलक्षण नारी है। समाज के एक पगु वर्ग की प्रतीक है। उसकी  
धर्मव्यस्तता, विखराहट, पीड़ा और कष्टता, मर्षा और यत्नता, प्रेम और प्रवचना उप-  
वास के एक-एक शब्द में मिस्री हुई है। वचन का एक प्रतीक उदाहरण हेतु प्रस्तुत है—  
'अकलक! न बालना चाहो तो बाल दूसरी है किन्तु तुम अनायास ऋतु की भाँति चले  
गए, यह अच्छा नहीं हुआ। मैं मन ही मन कितनी बार चाहती हूँ कि तुम एक क्षण की लौट  
आते, चाह वह क्षण इधर ही होता पूरे जीवन के बदने। और आज तुम लौटें भी तो  
अनजान बनकर। आज मैं तुम्हें पाकर चाह सकती थी, किन्तु आज की दशा में पाना और  
माना—दोना ही मेरे लिए अर्थहीन स कर्म नहीं है।' पाना और खाना अर्थहीन इसलिए  
है, कि रजना वचन नारी है, नारी सुखम अधिकारी से वचन, स्नेहयुक्त मानव से  
रहता, वह जानती है कि नहीं है, किन्तु मानती नहीं। यदि मान ले तो क्या मकहने  
को गेप क्या रह जाए, न पूरा निवाह कैसे हो? वह तो आरम्भ से अन्त तक यह  
मानकर चलती है कि २५। २६ अकलक है, उसकी मधुर भावनाओं का प्रतीक,

वंचनाओं का कारण, आशाओं का केन्द्र और लालसाओं का स्वप्न । रंजना की कथा सुनते-सुनते पाठक को वर्णनात्मकता की गन्ध भले ही आए, किन्तु प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक को उसमें प्रतीकों के अम्बार ही हाथ लगे हैं । रंजना का प्रथम प्यार उसके संचित स्नेह का प्रतीक है जो सदैव के प्रति आत्मसमर्पण करने पर सौगात स्वरूप पाए रुमाल को प्रेम का अमित रूप मानकर जीवन भर साथ देता है । रंजना की अहंवादिता, स्पष्टवादिता और विद्रोह भावना आधुनिक नारी की नव जागृत चेतना की प्रतीक है । जो समझौता करने में नहीं, अपने स्वतंत्र अस्तित्व और व्यक्तित्व के स्वतंत्र विकास में पूर्ण विश्वास रखती है । वह तेजमयी वाणी में कहती है—“अकलंक ! तुम्हारे इस समाज में व्यक्ति पैदा करने की क्षमता, शक्ति अब शेष नहीं है । जिसे तुम व्यक्ति कहते हो वह एक पोस्ट ऑफिस का टिकट मात्र है जिसके सांचे बने हुए हैं । अपनी शक्ति के अनुसार तुम उन्हें बड़े छोटे सांचे में ढालते हो, व्यक्ति बनाया तभी जा सकता है जब वह पैदा हो । जाने कितने संस्कार, समाज रूप में, उसके चारों ओर खड़े कर देते हो कि उसमें का वह व्यक्ति ही नष्ट हो जाता है । तुम्हारी शिक्षा-दीक्षा से विद्रोह कर यदि कोई व्यक्ति बनना चाहता है, तो उसे तुम पयभ्रष्ट, अनागरिक, चरित्रहीन कहकर बहिष्कृत कर देते हो । क्योंकि वह तुममें की एक भेड़ नहीं है ।”<sup>२</sup>

प्रस्तुत रचना में रंजना के कल्पना पंख नये प्रतीकों की खोज में संलग्न हैं । उसे शैले की समस्त कविताएं अपने विरह में लिखी गई प्रतीत होती हैं । उसे अपना मुख हजारों जलयानों का संतरण कराता लगता है, उसे हजारों मस्तूल जल रहे भासित होते हैं । रंजना नारी मन की वह उन्मुक्तता है, जिसे कोई भी पुरुष बाध नहीं पाया, वह स्त्री के मन की वह घड़कन है, जिसे कोई भी पुरुष अनुभव न कर पाया । उसे वान निकोलस भी स्वीकार्य नहीं, क्योंकि वह मानव से अधिक देवता है, और उसे देवता नहीं मानव चाहिए । मानव न मिलने के कारण उसे उपेक्षा मिली, जो नागिन की भांति उसे डस कर नीला कर देती है । प्रस्तुत रचना में हमें आधुनिक वंचित नारी के जीवन की अन्तर्गता प्रतीकात्मक शिल्प-विधि द्वारा सूक्ष्मातिसूक्ष्म रूप में उपलब्ध हो गई है ।

### गिरिधर गोपाल

मध्यवर्गीय वस्तुस्थिति तथा चेतना के ह्यासोन्मुखी रूप को प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के रूपाकार (Form) में आवद्ध करने वाले कुशल कथाकार है गिरिधर गोपाल । इन्होंने आधुनिक भारत (स्वतंत्रोत्तर भारत) के मध्यवर्गीय व्यक्ति को ‘चांदनी के खंडहर’ में एक रूपक के आवार पर व्यष्टि सत्य के सभी स्तरों पर विश्लेषित किया है । कविता के क्षेत्र में भावुक कलाकार गिरिधर वावू उपन्यास में अवतरित होकर बौद्धिक परिवेश को अपनाते हुए भारत के मध्यवर्गीय व्यक्ति की कुण्ठा, घुटन, आशंका, भय, निराशा और संशय को मार्मिक रूप से अभिव्यक्त करते हैं । कथाकार ने व्यक्ति की कुण्ठा के उत्स को पहचाना है । इनके पात्र प्रेम के भोग पक्ष को न भोग उसके यातना पक्ष के भोक्ता हैं,

अतएव ये जीवन की पतन में यथार्थी-मुक्ती हुए हैं, परन्तु क्याकार का आत्मवाद की दृष्टि-कोण इन्हें जीवन की निराशा रूपी पतन और ऊँच रूपी चादनी के सण्डहर में निकाल-कर नये संवेद का जो साधारण बरतना है वह अवश्य ही आत्मवादी दृष्टिकोण और भारतीय सस्कृति में आत्म्या का प्रतीक माना जाएगा। गिरिधर गोपाल अपने लघुकाव्य उपन्यास में बान भवधि एवं पात्र मनुचन विधि को अपनाने हुए प्रतीकों द्वारा सांकेतिक कथा-योजना प्रस्तुत करते हैं।

### चादनी के सण्डहर—१६५४

'चादनी के सण्डहर' शिल्प के क्षेत्र में एक नया प्रयोग है। इसे प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के अंतर्गत रखा जा सकता है। क्योंकि इसमें लेखक ने अपनी अनुभूतियों तथा वस्तु-वस्तु का प्रतीक द्वारा अभिव्यक्ति किया है। शीघ्र देखने ही पाठक जान लेना चाहता है—कि क्या चादनी शब्द का प्रयोग केवल प्रकाशसूचक अर्थ में हुआ है या जीवनगत संवेदनाओं से संबंधित आशाओं, महत्वाकांक्षाओं, अभिरक्षाओं के प्रतीक रूप में हुआ है? उपन्यास पढ़ने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि यह शीघ्र ही प्रतीकात्मक नहीं है, अपितु वस्तु-वस्तु एवं चरित्र योजना इस प्रकार जुटाई गई है कि वे स्वतः ही प्रतीकात्मक विधि का परिचय दे देती हैं।

उपन्यास का नायक मध्यवर्गीय युवक बसंत है जो लड़ने से डॉक्टर की उच्च शिक्षा प्राप्त करके महत्वाकांक्षाओं के स्वप्न देखता हुआ अपने घर इलाहाबाद लौटता है। घर के नीरस वातावरण की सुगंध उसे केवल उन १२ घंटों में प्राप्त हो जाती है, जिनमें वह अपनी माँ की तारा तथा प्रेमिका कल्ला से घात करता है। शेष १२ घंटे वह चादनी तले बैठकर आत्मविनोद लेता हुआ बिताता है। चादनी वही है, आकाश भी वही है, उसका घर भी वही है। किन्तु फिर भी उसे चादनी का मुख पीला और उदास दीख पड़ता है। उसके लिए चादनी बिस्तर चुकी है, सण्डहर बन चुकी है। क्योंकि वह स्वयं उदासीन है। और उसकी आकांक्षा तथा आकांक्षाओं के सब महल वह चुके हैं। इस चादनी में उसे भय लगता है। वह अपने काँट-सा, धका-सा, टूटा-सा, खिलसा सा अनुभव करता है। बड़ी कठिनाई से उस नींद आती है। टूटी कृत्रिम विद्युत् नींद में सोता है। पर पूर्ण रूप से सोता भी कहा है? छटपटाहट में उसकी गहराई नींद बिखर जाती है जबकि वह एक स्वप्न देखता है। इस स्वप्न में ही वह अपनी आकांक्षाओं की चादनी के सण्डहर देखता है।

बसंत का नाम  
सा, घुटा-सा अनुभव  
एक तागा उसे बीगने में ल  
प्रतिबिम्ब इन ५६०००।  
उसके मन की अज्ञान दशा  
उसकी टूटा-फूटा एक अज्ञान  
अवस्था में दृष्टिगोचर होता

भी प्रतीकात्मक है। इस स्वप्न में वह अपने को लुटा  
। जाने-बहाने रास्ते उसके लिए अपरिचित हो जाते हैं।  
है जहाँ चारों ओर सण्डहर ही सण्डहर हैं। चादनी का  
और नीरस बना डालता है। मोन वातावरण  
रोद बनाने में सहायक होता है। इन्हीं सण्डहरों में  
। जिसमें उसे अपने भैया आदि का कमरा जीर्ण-शीर्ण  
उमें घर की सब चीजें धूल में मिली लगती हैं। बिस्तर फूट

चुके हैं। फर्नीचर टूट चुका है। पुस्तकें फट चुकी हैं।

यथार्थ स्थिति यह है कि सभी चौपट हो चुका है। ऐसे वातावरण में उसे एक जाला लटकता हुआ दृष्टिगोचर होता है जो उसे अपने तत्तु जाल में लपेट रहा है। उसके घर के टूटे खंडहर तथा जाला उसकी पारिवारिक तथा मानसिक अवस्था की जीर्ण दशा के प्रतीक हैं। वह इस तत्तु जाल से जितना ही अपने को बाहर निकालने की चेष्टा करता है, उतना ही अधिक वह अपने को उसमें फंसा हुआ अनुभव करता है। और भी—उसे टूटी दीवारों पर कांपती परछाइयाँ दीख पड़ती हैं। ये प्रतिबिम्ब उसके मन पर पड़े रूग्ण बहन और भाता के प्रतीक हैं। यह स्वप्न एक स्वप्न ही नहीं है अपितु वसंत के जीवन से संबंधित यथार्थ परिस्थितियों एवं वातावरण का रूपक है।

वसंत को जो टूटी-फूटी और कराहती हुई आवाजें सुनाई देती हैं वे उसकी आत्मा पर घर के दारिद्र्य को देखकर पड़े प्रभाव की प्रतिध्वनि मात्र हैं। वह चाहता है कि ये आवाजें बन्द हो जाएँ क्योंकि इनके कारण उसका दम घुट रहा है, किन्तु ये आवाजें बन्द नहीं हो रहीं, बार-बार उसके कानों को फाड़ रही हैं। इसके फलस्वरूप वसंत अपने-आपको धिक्कारता है और अपने परिवार के अन्य सदस्यों की हत्या का जिम्मेदार अपने को ठहराता है। अन्त में वह खंडहर में प्रतिध्वनित होने वाली आवाज को अपनी ही आत्मा से निकली हुई (Echo) मान लेता है, उसमें पुनः आशा, साहस, और तेज का आविर्भाव होता है। वह उस महामोह मग्न निराशा के प्रतीक अंधकार के अट्टहास से भी होड़ लेता है। उससे भी तीव्र स्वर में ठहाका लगाता है।

“हा हा हा हा हा हा हा हा।

कहां चले जा रहे हो? मैदान छोड़कर भाग रहे हो मिस्टर अंधेरे?

कायर! नपुंसक! तुम हार गए। मैं जीत गया।

हा हा हा हा हा हा हा हा।

मैं जीत गया। अम्मा बाबू मैं जीत गया। भैया भाभी कंतो बीना मैं जीत गया।

राजू मीना कुंवर मैं जीत गया। मैं जीत गया।

हा हा हा हा हा हा हा हा हा हा हा हा।”

उपन्यास के अन्त में दिया गया यह प्रतीक उपन्यासकार के विशिष्ट दृष्टिकोण का परिचायक है। इसकी योजना उपन्यास को प्रसादान्त बनाने के लिए ही नहीं, पाठक के मन पर एक स्वस्थ प्रभाव डालने के लिए की गई है।

इलाचन्द्र जोशी ने इस उपन्यास की भूमिका लिखकर स्पष्ट कर दिया है कि ‘चांदनी के खंडहर’ एक नई कोटि का उपन्यास है। वे लिखते हैं—“चांदनी के खंडहर’ में हम सब कुछ नया पाते हैं। थीम नई है, पात्र नए हैं, शैली नई है और कला-कौशल नया है। यह सब कुछ होने पर भी उसमें अंकित सारे पात्र और उसमें वर्णित सारी घटनाएं सहज स्वाभाविक लगती हैं। पुराने पाठकों को उसकी दुनिया एकदम भिन्न और अपरिचित लगने पर भी अकृत्रिम और वास्तविक बोध होती है।” इस उपन्यास में कथानक

१. चांदनी के खंडहर—पृष्ठ १२

२. इलाचन्द्र जोशी : ‘चांदनी के खंडहर’ भूमिका—पृष्ठ ५

अति सक्षिप्त है। समस्त क्या बेइतब बीबीस घंटे में सीमित है। और अन्य मुख्य चीजों में कही गई हैं। उपन्यास में सामान्य विवेचनार्थक प्रयोगों का आधिक्य है। इस उपन्यास का नायक वसन अपने पर ध्यान पर जित्त पात्र में भी बोल करता है, जिस परिस्थिति को भी देखता है, उसका विवेचन कर डालता है। इसमें भावुकता का अंग भी पर्याप्त मात्रा में मिलता है। भावुकता की सम्पूर्ण विवेचना में वह अपने कमरे से बात करने लगता है। यह आनन्दवचना के प्रतीकात्मक निर्वहण का परिचायक है।

वसन ने कमरे को सम्वाधित करने जो बातें की हैं, उसमें प्रतीक योजना के द्वारा एक पात्र का विवेचनार्थक चरित्र चित्रण प्रस्तुत हुआ है। उपन्यास में प्रस्तुत वसन एक निर्दोष, जड़, इतने पक्के और सीमेंट का ढेर मान नहीं है। अतएव एक समझदार मायो का प्रतीक है। जो अपने महंकर को रहस्यमयी बातों से भी परिचित होता है। सभी तो वह उसे अपने विश्वास (Confidence) में लेकर कहता है—“हलो मिस्टर वसन, गुड मॉर्निंग। हाऊ डू यू डू? क्या हाल-चाल है। कैसे रहे? इन पांच सालों में क्या किया था? कौन-कौन आया तुमसे मिलने? कौन भी आई थी? कैसे बार आई थी? क्या कहती थी? कुछ मर बार में? बनाओ ना बार? तुम तो जानते ही हो कि उसने बार में कुछ भी सुने के लिए मैं क्या और जितना उतुक रहता हूँ? मुझे क्या मतलब कतों से? अब तुम मुझसे कहना ही लेना चाहते हो? धरम लगती है। थकता तो मुनो—मुझे कतों से बहुत धरम लगती है? हमने क्या हो? अपनी यह हसी बन्द करो, मुझीं तो रजाई में बूढ़ छिपा लूंगा। यह हसी-मजाक का समय नहीं है। बिगड़ो नहीं? सो बनाओ न। कौन आई थी? सबकुछ आई थी? बाह बड़ी अच्छी थी वह। क्या पढ़ने थी? नीली भांगी, पुनहला ब्याज? हाय र मैं न हुआ। वाला मे पून और आलो में बाजल भी लगाएँ? मुन्दर लगती रही होगी। दुबली पतली छरहुरे बदन की। खुदनी रंग बदन बदन से पूटी पडनी सी लाली। लम्बे बाल, चौड़े घांघे पर सिकारोवासी टिकुनी लगती है। पाउडर कभीचम। बनी बड़ी अचबुकी आत्म जो लड़कियों में फूकी भी रहती है। और कभी-कभी तो एसी अचुचित निरखी आला से देखती है कि मैं क्या परमेश्वर उसके पैरों पर लौटने लगे।” इस कथन में प्रतीकात्मक विधि द्वारा कमरे को महंकर का प्रतीक बनाकर वसन की मनोभावनाओं को उकेर दिया गया है।

प्रतीकात्मक शिल्प विधि की इस रचना में बयार्थ पटना और सचपसमी वास्तविकता चित्रात्मक वसन और साकेतिक विवेचन द्वारा उमरकर सामने आती हैं। ‘चादनी के महंकर में वसन के परिवार की समस्त घटनाएँ उसकी आभी तारा द्वारा चित्रात्मक ढंग में कही गई हैं। वसन के बहुत जोर देने पर भी ताग क्या को इतिवृत्तात्मक ढंग से नहीं बताती क्योंकि वह समझती है कि यह कोई रोमांटिक किस्सा कहानी नहीं है जिससे आदि से मल तक गुलाबा जा सके। सुमन की सप्रहणी, बीणा की प्लुरिमी आदि वसन चित्रात्मक ढंग से प्रस्तुत हुए हैं। सब सुन लेने पर वसन के मन का द्वंद भी साकेतिक विवेचन द्वारा प्रकट हुआ है। उस बीना भव गुलाब-नी प्रफुल्ल-दृष्टिगोचर नहीं होती,

अपितु फुटपाथ पर पड़ी पोली पत्ती समान लगती है। वह अनेक बार कहता है—“अगर मैं यहीं रहता तो बीना का यह हाल न होता...भैया के कन्धे का कम से कम आधा बोझ अपने कन्धे पर उठा लेता...तो भाभी का यह हाल न होता...तो बाबू का यह हाल न होता...अगर मैं यहीं रहता तो अम्मा को वे दिन न देखने पड़ते जिन्होंने उन्हें ऐसा बना दिया है।...अगर मैं लन्दन न जाता, यहीं रहता तो इन बच्चों को वह सुख-सुविधाएं मिलतीं जो इनका हक है। अगर मैं यही रहता तो कतो की पढ़ाई छुड़ा दी जाने पर उसे खुद पढ़ाता...उसे यह मनहूस बीमारी न होती।” संक्षेप में कहा जा सकता है कि ‘चांदनी के खण्डर’ मध्यवर्ग की घुटन, तड़पन, बिलबिलाहट और आशा-निराशा की वह कथा है, जिसमें इस वर्ग के पारिवारिक जीवन की नाना उमंगें प्रतीकात्मक शिल्प-विधि द्वारा संयोजित की गई हैं। भारतीय मध्यवर्गीय परिवार की करुण स्थितियों का विनियोग इस रचना में है।

‘चांदनी के खण्डर’ में गिरिधर गोपाल की उपन्यास कला रुढ़ि जर्जर निम्न-मध्यवर्गीय समाज की निःसत्त्व मान्यताओं की अवहेलना करती हुई द्रुत गति से बढ़ रही सामाजिक, आर्थिक संघर्ष प्रश्नावली के मध्य घूमती दर्शायी गई है। यह भी प्रतीक योजना द्वारा संभव हुआ। पांच वर्ष पश्चात् घर लौटा मध्यवर्गीय नायक वसन्त तो जर्जर मध्यवर्ग के प्रतीक जोड़ता ही है, तारा की स्वीकारोक्ति में भी मध्यवर्गीय बड़कनें अनुगुंजित हुई हैं। द्रुत गति से मध्यवर्गीय पतित अवस्था का विश्लेषण वह इन शब्दों में करती है—“मुझे भी यही कभी-कभी लगता है कि हम सभी बदल से गए हैं। हर घड़ी बदल से रहे हैं।...हम बदल गए हैं, यह ठीक है और मालूम है, किन्तु हम क्यों बदले? कब से हमारा बदलना शुरू हुआ? कितने दिनों में और कितना हम बदले? यह पता नहीं।” रुढ़ि जर्जर मध्यवर्ग के सभी पात्रों के चरित्र-चित्रण में कथाकार उनके सहज-सरल आचार-व्यवहार द्वारा, वार्ता द्वारा, स्वप्नो द्वारा जीवन की गहराई, संवेदना और महत्वाकांक्षा को जिस सूक्ष्मता के स्तर पर अभिव्यक्त कर गया है, वह उसके सफल प्रतीक शिल्प की पकड़ का ज्वलन्त उदाहरण है। इन पात्रों के चरित्र तथा व्यक्तित्व की प्रथम रेखाएं भले ही बुंघली, अस्पष्ट या काल्पनिक लगें किन्तु लेखक शीघ्र ही प्रतीक-बोध द्वारा बुंघलापन मिटा देता है, अस्पष्टता धो देता है—जैसे जब वसन्त लौटती बार तांगेवाले से गाने के लिए आग्रह करता है, तब तांगेवाला एक प्रतीक गीत सुनाता है जिसमें अधुनातम जीवन के यथार्थ पक्ष का उद्घाटन हो जाता है। दिन-प्रतिदिन बढ़ रही महंगाई, घर की टूटती जर्जर दशा का स्पष्ट बोध पाठक को हो जाता है। बदलते परिप्रेक्ष्य में मध्यवर्गीय पात्रों का व्यक्तित्व किस घुटन, आक्रोश और संत्रास की स्थिति से होकर गुजर रहा है, इसका एक सूक्ष्म और प्रतीकात्मक अध्ययन हमें ‘चांदनी के खण्डर’ में पढ़ने को मिल जाता है।

४. चांदनी के खण्डर—पृष्ठ १०६, १०८, १११, ११३, ११५, ११८, ११९

५. वही—पृष्ठ ४६



सर्वेश्वर दयाल सक्सेना

सर्वेश्वर दयाल सक्सेना हिन्दी सप्ताह में एक नये कहानीकार और कवि के रूप में आए। प्राधुनिकता ज्ञानी का चरित्र चित्रण करने की कला में प्राण मिट्टहस्त है। प्राधुनिकता की चिन्तक-बुद्धि, आत्म प्रवचना, पर-गुरुत्व गमन कर उनके साथ दावतों में, संग-सपाटा में, गराब में, नृत्य में स्तुति करने के प्रवृत्ति का प्रापने यथार्थपरक चित्रण किया है। प्राधुनिकता की बोरी भावुकता और पुष्प वर्णों की जड़ बुद्धिवादिता पर प्राप कलात्मक दृष्टि से प्रकाश डालने हैं। यही प्रयोगात्मक कहानी और सधु कविता तथा उपन्यास लिखना प्रापकी विशेष प्रवृत्ति है। सधु उपन्यासों में जीवन के मूढम पर प्रतीकात्मक बाप से पाठक का परिचित कराने हैं। अति भावुक हृदय पर बुद्धि का प्रभुत्व न रखना व मृत्यु काग इन दो यथाथ प्रवृत्तियों की प्रतीकात्मक शिल्प में प्रस्तुत कर प्राप प्राधुनिक व्यक्ति के तीव्र तनावों और अतृप्तता का विश्लेषण कर गए हैं।

सोया हुआ जल—१९४४

‘सोया हुआ जल’ मध्यम हिन्दी का मध्यम सधु उपन्यास माना जाए। इसकी पृष्ठ संख्या कुल पचास है। इसका न केवल शीर्षक ही प्रतीकात्मक है, अपितु विषय-वस्तु तथा चरित्र भी प्रतीकात्मक हैं। एक अर्थ में यह व्यक्ति के अव्यक्त चेतन मन के प्रतीक हैं। अन्त इचेतना का प्रतीकात्मक निवाह इस रचना में उसी मात्रा में मिलता है। जिस मात्रा में ‘नदी के द्वीप’ या ‘बूढ़ और समुद्र’ में, पर एक अन्तर के साथ, वह यह कि इसका फलक अति सीमित रखा गया है। ‘सोया हुआ जल’ के नवीन रूप शिल्प ने प्राप सभी प्राधुनिक लेखकों तथा शीर्षक आलोचना का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट किया है। इस सब में कतिपय लेखकों के मन में नीचे उद्धृत किए जाते हैं—

“सोया हुआ जल बहुत ही मौलिक और महत्वपूर्ण प्रयोग है।”

“यूरोप में प्राधुनिकता के कई उपन्यास कोई निष्कर्षवादी नहीं होते। आशयवादी आलोचक ‘उपन्यास ही नहीं है’ कहकर छुट्टी पाते हैं। पर क्या ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ या ‘सोया हुआ जल’ सामाजिक चेतना से विरहित हैं?”

“यह बाल्जोना-शैली में लिखित एक प्रतीकात्मक दृश्य रूपक है।”

“किन्तु वास्तव में नवीन रूप शिल्प प्रयोग की आकांक्षा ही इस कृति की मूल प्रेरक बल है। बहुत थोड़े से अवकाश में अनेक पात्रों के चित्र संकेत द्वारा तथा छयाप्रा और स्वप्नों के सहारे कुछ बातें व्यक्त की गई हैं जिनमें कोई वैचारिक नवीनता नहीं है। किसी पात्र का व्यक्तित्व उभरकर सामने आया भी नहीं है। यदि कृति को

१९४४ २८२

का नया वर्गीकरण करना होगा और सम्भव है कभी

१ बर्जा श्रीवास्तव आलोचना (१७)—पृष्ठ ४३

२ डॉ०

हिन्दी उपन्यास—सिद्धान्त और विश्लेषण में शक्ति

‘प्राधुनिक उपन्यास’

‘लेख’ से—पृष्ठ १२०

३

माधुरः आलोचना (१७)—पृष्ठ ११४

नाटकों को भी उसी के अन्तर्गत समेट लिया जाए।”

“यह लम्बी रूप-कथा या लघु उपन्यास है।”

इन मन्तव्यों को पढ़कर यह स्पष्ट हो जाता है कि उपन्यास छपने के तुरन्त बाद हिन्दी के आलोचकों की चर्चा-परिचर्चा का विषय बना और कुछ ने इसकी औपन्यासिकता पर ही प्रश्न चिह्न लगाया तो कतिपय इसे नवीन शिल्प प्रकार मानकर अति सन्तुष्ट हुए। सीमित काल अवधि में खण्ड जीवन का चित्रण प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उपन्यास-साहित्य की प्रमुख प्रवृत्ति रही है। इस विधि में बृहद् उपन्यास भी रचे गए, लघु भी। लघु उपन्यास खण्ड जीवन चित्रण तथा एकोन्मुखी विषयपरक कथा के साथी रहे हैं। ‘सोया हुआ जल’ भी तदनुकूल बन पड़ा।

अधिकतर आलोचक ‘सोया हुआ जल’ के दृश्य विधान पर मुग्ध होकर इसे दृश्य-रूपक मान बैठे और डॉ० श्रीवास्तव ने तो इसे उपन्यास मानना ही अस्वीकार कर दिया। उन्होंने इसकी आलोचना के आरम्भ में लिखा—‘सोया हुआ जल’ सिनोरियो शिल्प में लिखा नवीन कथा प्रयोग है।” अपनी ही आलोचना में डॉ० श्रीवास्तव दो बात कह गए। एक ओर इसे नवीन कथा प्रयोग कहा तो दूसरी ओर कह दिया कि यदि कृति को उपन्यास कहा जाए तो उपन्यासों का नया वर्गीकरण करना होगा। अपने कथन में अपने मन्तव्य को इस प्रकार उलझा देना समीचीन नहीं है। वस्तु स्थिति यही है कि यह रचना एकदम प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की अनुपम उपलब्धि है और इसका शीर्षक विषय-वस्तु तथा पात्र प्रतीकों के द्वारा उभरे हैं। कथा-वस्तु अन्तर्मुखी है, पात्रों की जीवन लीला वहिर्जीवन की अपेक्षा अन्तर्जीवन पर आधारित है और लेखक उनकी मनोप्रस्थितियों, आकांक्षाओं, अतृप्तियों, मनोभावों के नाना रूपों का परिचय प्रतीक योजना द्वारा देता है।

समस्त उपन्यास की कथा एक रात की घटना है। किसी तालाब के तट पर एक पान्थशाला के अलग-अलग कमरों में अलग-अलग रुचि के व्यक्ति ठहरे हैं, जिनमें दाम्पत्यरत पति-पत्नी, दाम्पत्य सूत्र में जुड़ने को आतुर भागे हुए प्रेमी-प्रेमिका, शोर मचाने वाले आवारा, ब्रिज खेलने वाले जुआरी, विभिन्न मतावलम्बी राजनीतिज्ञ भी हैं। एक बूढ़ा पहरेदार स्वप्न विश्लेषक बनकर इनकी बातें सुनता है। यह पात्र आधुनिक संवेदना की मूर्ति है। वह जब जिस ओर पहरा देने घूमता है, उधर कमरे में होने वाली बात उसके मस्तिष्क की रंगों को विस्फोटात्मक उत्तेजना से भर तोड़ने, विखेरने और कुरेदने लगती है। कथा इस प्रकार के शीर्षकों में विभाजित है—जैसे कमरा नम्बर दो, कमरा नम्बर ग्यारह, सीढ़ियों पर, हरी रोशनी, बूढ़ा पहरेदार, पहली भपकी, स्वप्न दृश्य आदि। लेखक इस पान्थशाला को ही एक प्रतीक मानता है। यह है संसार की प्रतीक। सब यात्री विश्व के वे प्राणी हैं जो कुछ समय के लिए यहीं भटकने को आ जाते हैं। ये सभी अतृप्त आत्माएं हैं। पहरेदार, संवेदनशील जागृत आत्मा का प्रतीक है। वह सब

४. डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ४३१

५. अज्ञेय : काठ की घंटियाँ भूमिका—पृष्ठ ५

६. हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ४३०

को जगाने (सुधारने) के प्रयास में सतत है, अगर सब सोन (भटकों) के लिए नाना-  
धन है। पहरेदार को हम चेतन मन या सुपर इगो (Super Ego) का प्रतीक भी  
कह सकते हैं। पहरेदार की मृत्यु भी प्रतीकात्मक है। कथानक में उनकी लाश स्वि-  
स ममाज के सम्मुख सड़प्रयासा की मृत्यु की सूचना देती है। पहरेदार स्वप्न के प्रतीकात्मक  
का स्वप्नदूत के सारासों द्वारा प्रस्तुत किया है। राजेण-विमा, किशोर-रत्ना, प्रकाश  
रत्ना-दिनेश स्वप्न प्रथम उपन्यास की प्रतीकात्मक चित्रण के प्रमाण हैं। राजेण-  
विमा एक छन के भीचे घतिनिकट लेटे हैं, अगर शरीर से वे जिनन निकट हैं, मन से  
उतने ही दूर। आनुनिमाण भी शरीर पति को देती है, अगर मन प्रेमी को। रत्न-  
किशोर का अविवाहित जीवन अन्तर्निष्ठ और मध्यवर्गीय मजदूरों का प्रतीक है। दिनेश  
कर से सारासों हाथ हुए भी जीवन में ईमानदार है।

'सारा हुआ जल में एक उपलब्धि लेखन' की यह भी मानी जा सकती है कि इनकी  
मनोविज्ञान तथा प्रभाव प्रत्यक्ष में हम समय, स्थान, कार्य की एकता नाटकीय सत्कृतनप्रय के  
कला-नैतिक की प्रतीक समझते हैं। समय सीमित (६ घंटे) स्थान सङ्कुचित (पायस  
गाला) और कार्य के नाम पर कुछ बर्बादी ही सब कुछ है। कथानक में श्रुतला भले  
ही दुष्टियोंवर न हो, अगर कथावस्तु खंडित होने पर भी प्रतीकात्मक है। पात्रों की  
अन्तरकेतना का प्रतीकात्मक निर्वाह इस तथ्य उपन्यास की सफलता का सूचक है।

### बया का घोंसला और माप—१९५३

'बया का घोंसला और माप' प्रतीकात्मक शिल्प विधि की रचना है। इसमें साह-  
बूभा पर भवने हुए बया के मूले घामने एक विशेष मकान के परिवार में हैं। पक्षी धूम्य  
के नीचे ममाज रूपी अक्षर में भयभीत हुए खाली पड़े हैं। प्रस्तुत उपन्यास में आरम्भिक  
वातावरण—आगण की घूमती छाया, आकाश के मेघों की पट्टी चूनी प्रतीक यात्रा  
के उदाहरण हैं। आकाश आगण के अक्षर में एक खोलनी हुई छाया की देवता है, वह  
छाया आ लगडा गडा कर चल रही थी। वह एक दूसरी छाया को भी देखता है, जो  
हाथ में बाम की छड़ी लेकर पहली छाया का पीछा करती दुष्टिगात्र होती है। ममल  
उपन्यास पद जाने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि यह छाया और कोई नहीं आनन्द के मन  
की वह विचार-धारा है जो उपन्यास की समस्त घटनाओं का निरूपण कर रही है। ये  
छायाएँ निरीह निष्कलक सुभाषी और उसके सतीत्व पर आघात करने वाले तहमील-  
दार वामना प्रसाद की छायाएँ हैं।

आत्म जीवन की भाँकी, बम्बे की आत्मा का चित्रण और नागरिक जीवन का  
दृश्य भी रूपक बाध कर दिया गया है और यह रूपक भी आनन्द की मन स्थिति के  
अनुकूल ही रचना में रखा गया है—'उसकी दृष्टि में गाँव की आत्मा, उसकी सस्टूनि  
एक ऐसी सकुलता है, जो ऋषि कन्या है, फिर भी क्षामिष है, किसी की दुष्टन और  
प्रेमिका है, लेकिन उपनिषा है। फिर भी इसका पय जीवन है। मल नहीं, हमें निश्चय  
तपस्या और अज्ञा है। मृत्यु की पराजय और सुदृष्ट नहीं। ठीक इसके विरुद्ध दूसरी सीमा  
पर रहती है।' (१९५३) है—एक ऐसी स्वतन्त्र कुमारी की भाँति, जो अपने

व्यक्तित्व में अपने को सम्पूर्ण समझती है। वह सब की है, सब उसके हैं, लेकिन कोई किसी का नहीं है। इसलिए उसमें विकास है, कहीं गतिरोध नहीं, सुख है, उपयोग है, लेकिन शान्ति नहीं। इन दोनों के बीच में है कस्वे की आत्मा, उसकी संस्कृति, यह चौके की रांड की तरह है—एक ऐसी जवान विधवा की तरह, जो बिना गौने गए हुए ही एकाएक रांड हो गई हो और उसके आगे-पीछे तमाम अंगुलिया उठ रहीं हो, फुसफुसाहट हो रही हो। उसका अपना कोई व्यक्तित्व नहीं है, क्योंकि उसका मुंह शहर की तरफ है और पीछा गांव की ओर।”<sup>१</sup>

प्रस्तुत रचना की कथा कोई लम्बी कथा नहीं है। कथा में दुर्भाग्य की शिकार सुभागी उसका बीमार पति रामानन्द और कामुक कामता प्रसाद है, जिनका चित्रण सांकेतिक भाषा में किया गया है। उपन्यास में दो-तीन स्थलों पर प्रतीकात्मक स्वप्न दिए गए हैं। वास्तव में स्वप्न होते ही प्रतीकात्मक है। ये स्वप्न हमारी दिनचर्या या जीवन की किसी मार्मिक घटना से संबंधित होते हैं—सुभागी स्वप्न में एक पालकी देखती है जिसमें दुल्हन का कोई भी स्त्री श्रोहार नहीं करती। यह दुल्हन वास्तव में वह स्वयं है। आंगन में बैठी स्त्रियों की उदासीनता समाज की उपेक्षा का प्रतीक है। रामानन्द का दुराग्रह (बीमारी की अवस्था में हट धारण करना और कुण्ड की दलदल में स्नान कर कोढ़ी हो जाना) भारतीय पुरुष वर्ग की हट-वादिता का प्रतीक है। सुभागी और रामानन्द के चरित्र की तुलना कितने सुन्दर शब्दों में दी गई है—“वह विकृत पुरुष और स्वस्थ सरूपा। वह कोढ़ी पति, वह सुहागन। वह राख, वह आग, वह मृत्यु का भयावह पथ, वह जीवन की स्मित रेखा। एक सन्नाटा, एक गीत।”<sup>२</sup> इसके साथ-साथ उपन्यास में भारतीय ललना के कुछ अंधविश्वासों की ओर भी संकेत किया गया है। आदमी क्यों कोढ़ी होता है? जब वह किसी की फसल में आग लगा देता है—सुभागी की भावुक कल्पना और विश्वास है।

प्रस्तुत उपन्यास के संबंध में एक आलोचक का यह कथन—“सीमाओं के बावजूद पात्रों की रेखाएं काफी स्पष्ट हैं। ताड़ के पेड़ पर बया के घोंसले जिनमें पक्षी न थे प्रतीकात्मक ढंग से समाज एवं भाग्य के अजगरों द्वारा बया जैसी निरीह एवं निष्कलंक सुभागी के सुहाग के लुटने का संकेत देते हैं,”<sup>३</sup> अक्षरशः यथार्थ है। सुभागी विवश ही नहीं, विपैले सर्प की वास्तविक शिकार है और यह विशेषता सांप स्वयं कामता प्रसाद है जो उसका हितैषी बनने का ढोंग रचकर समाज में अपने पद और सत्ता के कारण पूर्ण यश पा रहा है। सुभागी इस व्यक्ति को सर्प के रूप में स्वप्न में देखती है। वह इसे मारना भी चाहती है, किन्तु न वह मरता है न सुभागी को (उसके तेज और दृढ़ता के कारण) डसता ही है। इसी स्वप्न में वह एक राजकुमार को देखती है, जो उसे वचाता है। यह राजकुमार आनन्द ही है। उपन्यास का अन्त भी प्रतीकात्मक स्वप्न के साथ-साथ होता है।

१. लक्ष्मी नारायण लाल : बया का घोंसला और सांप—पृष्ठ ३६

२. वही—पृष्ठ १३६

३. डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ४१०

काले फूल का पौदा—१६५५

'काले फूल का पौदा' उपवास गीत्य के क्षेत्र में एक अभिन्न प्रयोग है। इसमें बना पूरा प्रभाव है। वैयक्तिकता एवं मनोवैयक्तिकता के साथ साथ सामाजिकता के विनाश तम में यह एक मादक मद्यीन बन जातका उन्मुख है। आधुनिक कथा साहित्य का पात्र व्यक्ति 'टाइप' वाला मजूर उठकर प्रतीक बन गया है। वह वहीं सामान्य है जो कही स्त्री, हिन्दु प्रतीक मरने है। प्रस्तुत उपवास में गीता मधुमत्त भारतीय नारीत्व का प्रतिनिधित्व तो करती ही है वह अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व रखत हुए, अपने मध्य में निनाल वैयक्तिक रहत हुए सांकेतिक 'गौरी' तन्त्र में घुस हो गई है और मध्यवर्गीय नृसिंहान्दी गिरित पत्नी का भी भावनाप्रो एवं मिथ्याओं की प्रतीक बन गई है। भारतीय नारी काहे गिरित है अथवा अभिहित, कुछ दुर्बलताओं और आस्थाओं की प्रतीक है। उसकी ये दुर्बलताएँ और आस्थाएँ सामाजिक बंध और मानसिक अधिक हैं, समय के साथ साथ समाज में परि वतन हो रहे हैं। जिनके परस्पर नारी के स्वतन्त्र अस्तित्व की सुविधाएँ बढ़ गई हैं, किन्तु उनके मानसिक परिवर्तन अभी नहीं बदलने हैं, इसी विषय को लेकर नए रूप विधान में संयोजित 'काले फूल का पौदा' हमारे सामने आलोचनापूर्ण प्रस्तुत है।

प्रस्तुत रचना एक भारतीय दाम्पत्य जीवन की प्रतीकात्मक गाथा है। पति है—देवन, एक उच्च मध्यवर्गीय, उच्च शिक्षित पश्चिमी मध्यता का प्रसन्न और उसी सभ्यता की ओर उन्मुख प्यास पथी के समान जीवन के दूरस्थ स्थानों तक उड़ान भरने का आहुर और पत्नी है गीता—भारतीय सभ्यता की उपासक, धार्मिक भावनाओं की प्रवक्त, नदनील-सी कोमल और कसल-सी मादक इन दो पात्रों के अतिरिक्त भ्रम और चिन्ता नाम के दो अग्र पात्र भी लिए गए हैं जो नागरिक जीवन की स्वच्छन्दता और अनन्त आकाशमो के प्रतीक हैं इन चार पात्रों की स्थिति और गति उपवास में नाना प्रकार के दृष्ट और चिन्तन का प्रतिबिम्ब बनने दीप्त पड़ने हैं, विवाह उपरांत भी देवन का भुकाव चिन्ता की ओर पुरवत बनना है, यही उपवास की मयकर स्थिति है, जिसका चित्रण कहीं स्पष्ट और कहीं सांकेतिक भाषा में किया गया है। इसी स्थिति के कारण गीता की गति अत्यन्त द्वितीय हो गई है। उसके मन की सब दिसाएँ, शरीर की सब क्रियाएँ केवल एक स्थल पर के दीप्त हो जाती हैं। देवन और चिन्ता। क्या दोनों का भलभाव सम्भव है आवश्यक है। उनके भवानुसार वह आवश्यक तो है किन्तु सम्भव नहीं तो दुर्भाग्यवश है। उन अपना समस्त भविष्य आश्वासन और सदिग्ध प्रतीत होता है। जब भ्रम न उसकी आराम्यक दृष्टि से निहारा तब स्थिति अति अघात तथा अनिर्वाच्य हो जाती है। बाह्य घटनाओं का अभाव और मन स्थितियाँ का प्रतीकात्मक निर्वाह मात्र उपजा होता है।

प्रस्तुत उपवास का दीर्घ ही प्रतीकात्मक नहीं है अपितु समस्त कथावस्तु, मारे पात्र और आकाश प्रतीक भरे हैं, काले फूल का पौदा तो उसी का पौदा है। तुलसी के पौदे के प्रति एक विशेष मधुमत्त की भावना भारतीय नारी के मन में बौद्ध से ही घर बन लेती है। काली के एक धार्मिक परिवार में पत्नी गीता अपने आग्रह में निरन्तर इस विषय को जल देकर चली हुई है, पर उसके मन में इसके प्रति असीम अनुराग तो है ही, आस्था

भी है। उसे डी देवन का वह भव्य पलैट विन विरवे के शून्य प्रतीत होता है। पलैट में रखे हुए सूखी मिट्टी से भरे गमले पर दृष्टि पड़ती है। उसके मन में एक भाव उठा और उसने एक लोटा पानी लेकर सारा जल उसमें उड़ेल दिया। मिट्टी में सनसनाहट हुई और मिट्टी की प्यास को नारी का प्रतीक बनाकर लेखक ने लिख दिया—“यह गमला समाज है, इसकी प्यासी मिट्टी औरत है, इसमें डाला हुआ पानी पुरुष है। इसकी सनसनाहट, इसका पकना कुदरत है और इसके मिटने-बनने बुलबुले इस समूची गति की संतान है।”<sup>१</sup> कितना व्यंगमय रूपक है ‘प्यासी मिट्टी औरत हैं’ क्यों? क्या इसीलिए नहीं, कि वह सब सहन करती है, निराशा, चिन्ता घुटन उपेक्षा और कुण्ठा। फिर भी जीवित रहती है। पति और परिवार को आदर देती है। प्रेम देती है, अपनी चिर सचित पूंजी देती है, और फिर त्याग, तप और सेवा से अपने व्यक्तित्व का हनन करके भी समाज को गति देती है, गीता में क्या यह सब नहीं है? अवश्य है, तभी तो वह अपने जीवन की आस्थाओं और भावनाओं पर दृढ़तापूर्वक टिके रहने के निमित्त एक आश्रय चाहती है, एक प्रेरण चाहती है—एक पौदे की प्रेरणा—कितना भव्य प्रतीक है। तुलसी का विरवा ही मानो उसके जीवन का एक मात्र संवल हो, उसके उठने गिरने भावद्वन्द्वों की तुला (Balance) हो। गमले को पाकर उसकी मन वाटिका में हरियाली आने वाली नहीं, वह तो गेरु से राम नाम अंकित वाले घरेले की बात सोचती है, घरेले से गमले (काशी से लखनऊ) तक ही मानो उसके जीवन क्रम की यात्रा भरी गाथा सांकेतिक भाषा में दे दी गई है, गमले की संस्कृति से उसका मानस हंस मेल नहीं खा रहा, लखनऊ के सारे वातावरण से उसे घृणा है, तभी तो वह उससे असम्पृक्त रहती है। उपन्यास के अन्त में वह अकेली अपने घरेले के पास काशी लौट आती है। और देवन को भी उस संस्कृति को अपनाने पर विवश कर देती है, तभी तो वह भी उसका अनुचर बन काशी की ओर उन्मुख होता है।

प्रस्तुत कृति में हमें दो पात्रों का, दो नगरों का, दो संस्कृतियों का परिचय तुलनात्मक सांकेतिक शब्दों में पढ़ने को मिलता है। ये पात्र हैं—गीता और चित्रा; नगर हैं—काशी और लखनऊ; संस्कृतियां हैं—पूर्वी और पाश्चात्य गीता भारतीयता की प्रतीक हैं—धर्मभीरु, गम्भीर, और मर्यादामयी; चित्रा चंचल तो है ही, वाचाल भी है और उच्छृंखल भी आत्म प्रवचना से पीड़ित होकर आत्म विश्लेषण करते हुए वह अपना और गीता का तुलनात्मक चित्र प्रस्तुत करती है—‘मैं औरत कहां हूं, उसकी छाया हूं। इसे मैंने तब जाना, जब मैंने गीता को देखा। गीता सत्य, मैं छाया। वह पत्नी। मैं रोमांस। पत्नीत्व में रोमांस न जोड़ो देवन। वह बांधेगी, मैं तोड़ूंगी, फिर अन्त क्या होगा? शून्य अपरूप, घृण्य। ओम मुझे कभी भी त्याग देगा। हम में आधार नहीं है, तुम-गीता अलग नहीं हो सकते, क्योंकि गीता जो है, वह भूमि है, भाव है, आदर्श है, पाथेय है।’<sup>२</sup> यह तुलनात्मक चरित्र, चित्रण-विधि प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की आधार शिला है। बिना तुलना के प्रतीक अवधूरे से, संकेत हल्के से और रूपक निर्व्यजित रह जाते हैं। वास्तव में चित्रा छाया

१. काले फूल का पौदा—पृष्ठ ३२

२. वही—पृष्ठ १७१-७२

मान है, आधारहीन निर्दोष, निरुप निमीम पथ की भ्रातृ पवित्रा, जिनमें रोमास है, तुल्य नहीं, आकाशा है पाषेय नहीं, उभयनता है, विधाम नहीं भवएव नियम गति भी नहीं। गोताम आधार है, लक्ष्य है, पथ है, जीवन की मृदुता है अनएव उसकी गति निश्चित है। तुलसी के चित्र में पूरा आ जान पर वह गिन उठती है। पति का सामीप्य उसे इतना ही सुन्द और मनुष्य समता है जितना तुलसी के पीढ़े की जल, किन्तु मन मृदाव के वारण देवन की उपेक्षा भी उसे इतनी ही चलनी है जितनी तुलसी के पीढ़े की मृग की श्रमर मणी। देवन के विषय में वह यही सोचती है कि तुलसी के काले-काले पूरा अपने भीतर फन है और अनेक पोष है। य पूल अपनी सता मिटा कर दूसरी सता देने है—तभी मुने है, तभी काले है—वह भी भुक्त है, किन्तु सिद्धान्त पर उसी भाति अडिग रहती है जिस भाति पुष्प की सुगन्ध। पुष्प मिट भी जाता है किन्तु समस्त वातावरण को सुगन्धित एव मादक बनाए देता है।

देवन लखनऊ नगरी का प्रगमक ही नहीं, वह तो पादचात्य सस्कृति पर मनामुष्य और पादचात्य सम्पत्ता में रगी इस नगरी का पूरा दीवाना है। उसके मनानुसार बनारस की छाटी पिछड़ी भार तग दिन की दुनिया है जब कि लखनऊ बड़ी व्यापक, रगी की और आवुनिकता की प्रतीक नगरी है जो विद्युत् की शक्ति से और विद्युत् तुल्य रमणिया (जो कभी चमकती है कभी लाप हा जाती है) की जगमगाहट से पूरी लाव की भी भितकर रही है। जब कुछ क्षण का विद्युत् प्रकाश लुप्त होता है तो उसे भगता है—दुनिया एक ही क्षण में अमन्य वर्षों पीछे चली गई और प्रकाश अपने ही वह कही आ पड़की अहा से लौटकर पीछे गई थी। लखन न फलैंड की नगरी लखनऊ के साथ साथ दून फलैंडो में रहने वाले मध्यवर्गीय प्राणियों की मार्मिक दशा पर भी दृष्टिपात किया है जो सीधे से नोकर रख नहीं पाता, पट काटनर ता छपनी बीचियों के लिए रोज नई में नई मांडिया धरी देने हैं और किसी भी मद्र अतिथि के आ जाने पर नाच भी सिकोड़ने लगते हैं। एक ही फलैंड के तीन लष्ण म रहने वाले तीन परिवारों का जीवन निरान्त असम्पुक्त है। पादचात्य सम्पत्ता की नकल को रंगन ममभा जाता है और पूर्वी सस्कृति की दुहाई देने वालों को दुराग्रही। फलैंडो की निवासा औरतें पहले साहब लोगों से मेल मुलाकात बढाने में अपना सौभाग्य और पिष्टाचार अममनी है, फिर उनकी औरतों से या तो ईर्ष्या और या केष मॉन ले लेती हैं। पादचात्य सस्कृति के अनुसार कलक, नाच पर और सिनेमा से दूरस्थ दम्पति मूठ और नव सम्पत्ता के घरे में अपने के आयोध्य घोषित कर दी जाती है।

प्रतिवात्मक शिल्प-विधि की रचना में धटना दिनवृत्तात्मक रूप धारण नहीं करनी, पात्र का ध्यौरदार चित्रण नहीं होता, अर्थात् समस्त दृश्य साकेतिक विशेषण द्वारा उभर कर भासन आ जात हैं। पात्र को अपनी ओर से अधिब कहने का अवसर ही नहीं मिलता। पात्र स्वयं मामले आकर एक चित्र-सा प्रस्तुत कर देने हैं, जिससे कुछ रेटाए होती हैं। रंग होत हैं सकेत होते हैं। गोता के काशी भौट जाने की कथा को कोई विस्तार नहीं दिया गया। देवन की मार्मिक स्थिति के लम्बे-चोड़े विवरण अथवा विश्लेषण प्रस्तुत नहीं किए गए, बस देवन में सकेत ही सकेत में एक प्रतीक जोड़कर सब कह दिया—  
“मैं वह जानू हूँ, आ अपने में से एकबार बाहर आ निकला हूँ। ‘डी हेवन’ शांत है। न

बेबी, न गीता, न कोलाहल। वस, मैं और मेरा शरीर। शरीर में बोंब नहीं, क्योंकि मैं उसमें से निकल आया हूँ। मेरे किनारे का वातावरण ठीक उस शान्त तालाव जैसा है जिसपर अभी-अभी संध्या का सूर्य डूबा है। तब उसके नीर तल पर एक घोंघा निकला है—अपनी खोल से भी बाहर, जैसे एक ही सत्ता के दो रूप—यह क्या हो गया? विवर्त में एक तिनका आ गया था। था तो तिनका पर विवर्त को ही तोड़ गया, खुद न टूटा, उसे ही बहा ले गया।” इन शब्दों चित्रों में हमें देवन की उदासीनता, घुटन, विलविलाहट और अस्त-व्यस्ता स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। इस संबंध में एक आलोचक का मत दिया जाता है—

“‘काले फूल का पीदा’ का शीर्षक अत्यन्त प्रतीकात्मक है और इस प्रतीक का निर्वाह उपन्यास में पूरी सफलता के साथ हुआ है।” प्रस्तुत रचना में भारतीय मध्यवर्ग के बुद्धिवादी व्यक्ति की दुविधा का, पारश्चात्य सभ्यता से अनुरंजित प्राणी का, जीवन के नये मूल्यों को अपनाने वाली नारी का और अतीत के आदर्शों से चिपक ठिठुरकर चलने वाली रमणी का चित्र प्रतीक के फ्रेम में भड़ा हुआ देखने को मिलता है।

#### तन्तुजाल—१६५८

‘तन्तुजाल’ प्रधान रूप से प्रतीकात्मक शिल्प-विधि का उपन्यास है। इसमें वस्तु के स्थान पर शिल्प ही महत्त्वपूर्ण है। कथा-वस्तु के नाम पर नायक और नायिका की जीवनगत स्मृतियों और कुछ अनुभूतियों का संकेतमात्र है। एक व्यक्ति दिल्ली से जयपुर तक रेल-यात्रा के आठ घण्टों में जो सोचता है, याद करता है, वह मधुर है, अथवा कटु-बस वही वस्तु है जो संगठित भी नहीं, अधिक रोचक भी नहीं कही जा सकती, किन्तु इस समय बीच नायक द्वारा कतिपय विचारधाराओं एवं स्मृतियों का विश्लेषण तथा लेखक की प्रतीक योजना अवश्य ही शिल्पगत महत्त्व की बातें हैं, जिनका विचार करना प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के उद्देश्य को पूर्ण करना होगा।

‘तन्तुजाल’ के शीर्षक को देखते ही पाठक के मन में जिज्ञासा उत्पन्न होती है—कैसे तन्तु? कैसा जाल? शीर्षक ही प्रतीकात्मक नहीं है अपितु इस विचार प्रधान रचना की एक-एक पंक्ति उस एक-एक पंक्ति का विश्लेषण और अन्वेषण जीवनगत उलझनों, समस्याओं, विचारधाराओं, सिद्धांतों और कतिपय तथ्यों का प्रतीक है। प्रतीक के रूप को स्पष्ट रूप से अंकित करने के लिए लेखक एक पीपल के पत्ते का उदाहरण देता है, जिसके दो रूप (एक हरा-भरा चंचल और जीवन से संप्रदित, दूसरा सूखा, नीरस और मात्र नसों का जाल) प्रस्तुत किए गए हैं—में दोनों रूप जीवन के दो रूपों के प्रतीक हैं। पहले में जीवन की कोमलता, मधुरता और मादकता तथा दूसरे में जीवन का शोषण, निराश्रय एवं शुष्कता परिलक्षित होती हैं। इस प्रतीक की अभिव्यक्ति लेखक के इन शब्दों में हुई है—“मैं देखता रहता उन तन्तुओं को, वे बारीक से बारीक तन्तुन जाने कितने



धुमाव और पेचा के साथ पत्ते में फँसे हुए हैं और सारे पत्ते में रस और हरियाली का संचरण इन्हीं तन्तुओं के माध्यम से हो रहा है। और जब इन तन्तुओं में धीरे-धीरे जड़ता घाती जाती है पत्ते में कोई ऐसा कीड़ा लगता है जो उसके दही तन्तुओं को धीरे-धीरे मुझने लगता है। और तन्तुओं के मूझने ही पत्ते का रंगरूप मूझता जाता है, उसका सान्ना बाह्य नष्ट हो जाता है और रक्त जाता है केवल उन्ही मूझी नसों का तन्तुजाल।

तन्तुओं में आई जड़ता का कारण कोई कीड़ा है। यह कीड़ा जीवन में जड़ता लाने वाली व परिस्थितियाँ हैं जो मनुष्य के सत्त्व को, उसके मायुष्य का, उसकी कोमल, बिनम्र, आकर्षक प्रवृत्तियों को नाबकर नष्ट-भ्रष्ट कर देती हैं। ये परिस्थितियाँ ही उसकी कोमल भावनाओं और तीव्र विचार धाराओं के कुण्टित प्रायः कर देती हैं। जड़ता, मूझता और भावभूयता की दशा में व्यक्ति का ल घाती है। तन्तुजाल में यात्री मायक की मानसिक अगति, अमताप, निराशा और धारम-सीनता को प्रतीकों के माध्यम से अभिव्यक्त किया गया है। पत्रनीय श्रुतशास्त्रों का देखकर वह कहता है—“जीवन ऐसा ही विश्रुतसित, ऐसा ही रहस्यमय है जिसमें न जाने कितने आकर्षण हैं, कितने विकर्षण हैं” किन्तु उसके जीवन में आकर्षण कम है, विकर्षण ही अधिक है—नीरा की बीमारी और अतवरत बीमारी के कारण वह उद्दोलन है, निराशा है, मानसिक रूप से अशांत है।

यात्री के लिए यात्रा के आनन्द की अनुभूति का तो प्रश्न ही नहीं उठता। प्रतिभा उस नीरा की, उसके वह वाक्यों की स्मृति ही उद्दोलित करती रहती है। कम्पाईमेंट में कौन यात्रा है, कौन चला जाता है, उसके लिए महत्त्वहीन बातें हैं। वह अपने अन्तर्मन में विचरता है। उसके अन्तर्मन की स्थिति के लिए भी लेखक ने प्रतीक जुटाये हैं। वह लिखता है—“युवक के मन में समतल उजाड़ मैदान कागज के पत्तों के समान फैल पल जाता है और बीच में पहाड़ियों के छोटे-छोटे गण्ड आ जाते हैं। उसके मन पर पत्र की रेखाएँ उभर आती हैं, रेखाएँ उभरकर तरंगों के रूप में उठती जाती हैं। तरल तरंगें कठोर होने लगती हैं और रेत के विस्तार में ठोस पवन श्रुतला के रूप में फैलकर टकराने लगती हैं। युवक अपने आप में उन्माद है—तन्तु कुछ टूट रहा है। क्या है वह? नीरा बीमार है।” नीरा ही उसके जीवन की सबसे बड़ी उत्तमन है, उसके नैराश्य, चिन्ता और मनन का मंत्र है।

‘तन्तुजाल’ प्रतीकात्मक गल्प विधि की वह रचना है जिसमें अन्तर्चेतना का प्रत्यक्ष प्रमाण मिलता है। यात्रा के सम्मरण घटना प्रधान अथवा वृत्त प्रधान नहीं है। व विचार प्रधान और विवेचन प्रक्रिया में ओल-ओल है। नरेण और नारी के मानसिक ढाँच, नरेण के विचारों का चेतना प्रवाह लेखक की अतद्गुण्टि और सूक्ष्म चित्रण के परिचायक है। नरेण और नीरा दोनों ही पूर्ण रूप से आत्मकेन्द्रित और अतर्मुखी पात्र हैं। दोनों ही एक-दूसरे को जीवन में सबसे अधिक चाहते हैं किन्तु पाते नहीं हैं—यदि पाते हैं

१ रघुवरा तन्तुजाल—पृष्ठ ३८२-३८३

२ वही—पृष्ठ ३८३

३ वही—पृष्ठ ६

तो वे हैं, क्षणिक सीहार्द एवं साहचर्य के मधुर क्षणों की मधुर स्मृति जो उनके चेतना प्रवाह का एक अविभाज्य अंग बन गई है। रेल की यात्रा के समय चेतना-प्रवाह में वहता हुआ नरेश कहता है—“यह कौन सा सूत्र है, कौन-सा तन्तु है, जो दो प्राणियों को इस प्रकार अभिन्न बना देता है...जीवन क्या इस तन्तु से ही बना हुआ है...और ये तन्तु है कि जीवन को कसकर बांधे हुए है ? लगता है कि जिस दिन ये तन्तु ढीले पड़े, या इनका ताना-बाना ढीला पड़ा उसी दिन सारा जीवन बिखर जाएगा, फैल जाएगा...निश्चय ही आदमी के जीवन में कोई अपने-पन का तन्तु रहता ही है जो उसके जीवन को रस देता है, अर्थ देता है।” यह एक मधुर प्रसंग है, लखनऊ में नरेश और नीरा के एक साथ बीते कुछ मादक क्षणों की स्मृति है जो नरेश को आत्म-विस्मृत किए है। नरेश का अस्तित्व ट्रेन की गति के साथ नहीं, प्रकृति के दृश्यों के साथ भी नहीं, अपितु कतिपय क्षणों के साथ चलता है। वे क्षण जो मूल्यवान हैं, इसलिए कि उनका अपना निजी व्यक्तित्व है। क्षणों के व्यक्तित्व की धारणा अस्तित्ववादी विचारकों की मौलिक देन है। जिसका प्रयोग सुचारु रूप से ‘तन्तुजाल’ में हुआ है। केवल नरेश ही नहीं, नीरा भी क्षण के महत्त्व को स्वीकार करती है। वह एक मधुर क्षण की कल्पना कर निराशा, चिंता और यातना के अनगणित क्षण हंसकर काट देती है। एक आशा, एक आकांक्षा और एक मधुर क्षण की कल्पना (नरेश साक्षात्कार की कल्पना) उसे शक्ति देती है। वह शक्ति जो उसके अस्तित्व और चेतना को तन्तुजाल से लपेटे है। यह तन्तुजाल प्रेम, माधुर्य और रहस्यपूर्ण बंधन का प्रतीक सूत्र है, जो दो शरीरों को ही नहीं दो आत्माओं को सदैव निकट अति निकट बांधकर रखता है। नरेश को नीरा और नीरा को नरेश की अनुभूति प्रतिक्षण मधुर लगती है। नरेश के जयपुर पहुंचने पर लेखक ने नीरा की अनुभूति को इन शब्दों में अभिव्यक्त किया है—“उसके अस्तित्व के तन्तुओं की लपेट में जैसे कोई आ गया है, और वह उसे सघनता से जकड़ती जाती है...उसके तन्तुओं में इतनी लोच आ गई है कि वे अब फैलने में जैसे टूट सकेंगे ही नहीं।” इसे उदात्त प्रेम का प्रतीक न मानें तो क्या यह सूझ की कमी नहीं होगी ? यही तो जीवन को संचालित करने वाली शक्ति है।

### रोड़े और पत्थर—१६५८

‘रोड़े और पत्थर’ डा० देवराज का प्रतीकात्मक शिल्प-विधि में रचा गया एक लघु उपन्यास है, यह एक मध्यवर्गीय व्यक्ति की महत्त्वाकांक्षी भावनाओं की प्रतीकात्मक गाथा है, जीविका से कलक, किन्तु रुचि से स्कॉलर हरीश का मन एक ओर इतिहास में डूबकर उसकी नव व्याख्या करने का स्वप्न देखता है, दूसरी ओर अपनी छोटी-सी गृहस्थी के लिए छोटा-सा घर बनाने की चिन्ता में निमग्न है, प्राइवेट एम० ए० पास करके प्रथम स्थान पाने पर भी सामाजिक विषमता और धावली के कारण मन चाही नौकरी न पाने के कारण उसका मन अपनी क्षूरता की चेतना से सहचरित उदासी का अनुभव करता है।

३. तन्तुजाल—पृष्ठ २६८

४. वही—पृष्ठ ४४६

यह उदासीनता उसकी सामाजिक स्थिति और विवशता की प्रतीक है, किन्तु वह भीष्म ही उस निर्वासित कर देता, यह उसकी कमरुता एवं माहमिकता का प्रतीक है।

वह बड़े-बड़े रूपका की योजना करता है। वह कहता है—“मिक्न्दर, सीसर और नेपालियन, चन्द्रगुप्त और अगोस, इन्होंने बड़े-बड़े साम्राज्य बनाए थे, और हरीश, उनका प्रेमी अध्ययता, एक छाटा-सा मकान बनाने के लिए उम्कण्डित और व्यग्र है, क्या स्थिति नितान्त ही अप्रयुक्त और विस्मयजनक नहीं है ?” इतिहास के अध्ययन की एक भार रज अब वह सब समय अपना मकान बनवाने की योजनाओं में लगाता है। उसने कॉन्फे-रटिव संस्था से ऋण लिया और मकान बाढ़ाने में जुट गया। मकान बनवाने समय उस जीवन के जा नय अनुभव प्राप्त हुए वे व्यक्ति की, विशेषकर मध्यवर्गीय व्यक्ति की महत्वाकांक्षाओं की और स्पष्ट गहन हैं। मिश्री, मजदूर और बर्द्ध का निरीक्षण और परीक्षण, मांग के आर्द्र बाजार, कठिनाइयाँ और समस्याएँ ही पत्थर हैं, रोड़े हैं। ये राड़े और पत्थर पूरा रूपण प्रतीकात्मक हैं। समय पर तुरन्त सीमेण्ट न मिलने की समस्या, ब्लेक मार्केटिंग की प्रचलित व्यवस्था, शरीर की भाग्यता और अव्यवहारिकता, मिस्त्री, मजदूरों की कुशलता व बर्द्धमानी र राड़े हैं जो जीवन में मकान बनवाने समय समस्या बनकर सामने आते हैं। गृहनिर्माण में कुल पाँच मास लगे हैं। ये पाँच मास चट्टान बनकर हरीश के घब, साहस और कमरुता की परीक्षा लेते हैं, उसे आधिय रूप से क्षीण कर देते हैं, किन्तु मिक्न्दर, नेपालियन और चाणक्य का अध्ययन इन चट्टानों से डटकर टक्कर लेता हुआ, यह ध्वस न कर निर्माण एवं रचनात्मक रूप प्रदान करता है। जीवन के नवीन मूल्यों की खोज एवं प्रयोग की दृष्टि से यह उपन्यास महत्वपूर्ण है।

## छठा अध्याय

# नाटकीय शिल्प-विधि के उपन्यास

नाटकीय उपन्यास और नाटकीय शिल्प-विधि का उपन्यास क्या मूलतः एक ही वस्तु है? प्रश्न तार्किक है। मेरे मतानुसार दोनों एक नहीं हैं। मेरे लिए नाटकीय उपन्यास शीर्षक कोई स्वतंत्र विधा अभी तक साहित्य जगत में नहीं पनपी। उपन्यास और नाटक दोनों भिन्न धर्मा साहित्यिक विधाएं हैं। यह ठीक है कि दोनों में व्यक्ति, घटना और वातावरण, उद्देश्य, शैली तथा वार्ता वर्तमान हैं, किन्तु नाटक में रचनाकार जितना प्रच्छन्न रहता है, साधारणतया उपन्यास में नहीं रह पाता। नाटक की कला रंगमंच पर आश्रित है जबकि उपन्यास किसी मंच पर आश्रित नहीं होता। समान उपकरणों का प्रयोग करने पर भी दोनों का शिल्प-विधान सर्वथा विभिन्न है। नाटक जो मूलतः दृश्य काव्य है। उपन्यास के श्रव्य जगत में आत्मसात कैसे हो? या उपन्यास जो जेबी रंगालय (Pocket Theatre) है नाटक के रंगमंच पर कैसे अवतरित हो? इस 'कैसे' को रूपायत करने के लिए आलोचकों ने 'नाटकीय उपन्यास' की परिकल्पना की। इस संबंध में एक आलोचक लिख गए— "नाटकों के रूप में उपन्यास रचना आधुनिक हिन्दी साहित्य का एक नया और अद्भुत आविष्कार था और इससे उपन्यास के विकास में बहुत सहायता मिली।"

यह ठीक है कि हिन्दी के अनेक कथाकार मूलतः नाटककार थे या हैं जैसे प्रथम उपन्यासकार श्रीनिवासदास, जयशंकरप्रसाद, सेठ गोविन्ददास, डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, उपेन्द्रनाथ अश्क, उदयशंकर भट्ट, मोहनराकेश प्रभृति कथाकार। इनके उपन्यास साहित्य पर नाट्यकला का प्रभाव अवश्य है किन्तु इनकी रचनाएं नाटकीय उपन्यास हैं, यह तो किसी ने स्वीकार नहीं किया। हां नाटक उपन्यास को समय-समय पर प्रभावित अवश्य करता रहा। इस संबंध में प्रसिद्ध पश्चिमी आलोचक श्री मेंडिलेव कहते हैं—"प्राचीन रोमांसों तथा उपन्यासों के लेखकों ने बहुत-सा शिल्प महाकाव्य तथा नाटक से अर्जित किया।" नाटक से उपन्यास ने जो शिल्प-सामग्री ग्रहण की उसका मूल कारण यह है कि नाटक पूर्ववर्ती साहित्यिक विधा है और इसका परवर्ती विधा पर आंशिक प्रभाव छोड़ना स्वाभाविक ही है। इतना होने पर भी नाटक की अपूर्णताएं उपन्यास में नहीं हैं, इसमें बह

१. डॉ० श्रीकृष्णलाल : आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास— पृष्ठ २७८

२. "The writers of the earlier romances and novels took over much of the Techniques of Epic and Drama."

"Time and the Novel" P. 53

सब मामूली विद्यमान रहती है जिसे कथाकार रचना की ध्वन्यात्मक तथा लोकोपयोगिता के लिए आवश्यक मानता है। उपन्यासकार की स्पष्ट दृष्टि उसे नाट्यकार की सीमाओं में घटाने से गई है और उपन्यासकार ने नाटकीय उपन्यासकार बनने की अपेक्षा नाट्य के मात्र प्रधान गुण नाटकीयता को ग्रहण कर अपने कथामुख में या कथान में नाटकीय गिन्य विधि का संयोजन कर लिया।

नाटकीय गिन्य विधि का कथाकार अपने कथ्य की धारों प्रभु बनकर घटना और पात्र में उत्तमतर सघन उत्पन्न करता हुआ अतिरिक्त अधिक मात्रा में प्रभावोन्मुख बनाता जाता है। इस गिन्य विधि का अपना ही वास्तविक कथाकारों ने अपनी घटनाओं की ऐसे व्यक्तित्व-प्रतिबिम्ब दिया है कि उनका प्रवेग (Tempo) पाठक के मन में सर्व स्थायानुभूति (Feeling of Suspense) बढ़ता गया। कथाकार ने इस विधि की अपनाने हुए अपनी ही भी बदनी और 'सुगमपनी' में यहाँ तक कि 'चित्रलेखा' तथा 'गुलाबों का देवता' के लेखक ने दृश्य विधान शैली (Scene Style) अपनायी—ये कथाकार अपने उपन्यास में मौलिक अभिव्यक्ति, मौलिक दृष्टिकोण, मौलिक स्थान और मौलिक समय लगे हैं।

### चित्रलेखा—१९३४

'चित्रलेखा' परिस्थिति, घटना और चरित्र का एक-दूसरे के समान में उद्घाटन करने वाला हिंदी का प्रथम उपन्यास है। भगवती चरण वर्मा द्वारा रचित नाटकीय गिन्य विधि की इस रचना का पढ़ने ही पाठक का ध्यान प्रत्येक परिस्थिति और घटना के साथ साथ पात्र की धारों पर केंद्रित हो जाता है। 'चित्रलेखा' के वस्तु विन्यास का गठन पात्र के कथापत्र पर आधारित है तथा कथायुग्म और पात्रों के कार्य-धारा में प्रदुर्लभ समन्वय हुआ है। इस उपन्यास का समारम्भ नाटकीय है। सवादों का लघु विस्तारी रूप स्थिति की गम्भीरता उद्घाटित करता है। उपन्यास की 'उपक्रमिका' में दशनांक द्वारा उठाई गई समस्या—'और पाप' नाटकीय प्रभाव रखती है। उपक्रमिका में गुरु रत्नाकर और उनके दो गिन्य दैताक तथा विनालदेव बालाकाग ड्राग परिस्थिति और पृष्ठभूमि की ओर संकेत कर दत्त है। श्वेताक और विनालदेव की मंच पर लड़ा करके रत्नाकर और उपन्यासकार दोनों परेशान हो जाते हैं। श्वेताक की वीरगुण और विनालदेव की कुमारगिरि के परिवेश में डालकर जिनासा और कुतूहल का विकास होने लगता है।

प्रस्तुत उपन्यास के संबंध में आलोचका का मन अस्तव्यस्त, असंगत और भ्रमात्मक रहा है। एक आलोचक इस वर्णनात्मक शैली की रचना मानते हुए लिखते हैं—'इतने पूर्व-कथन के पश्चात् वर्णनात्मक शैली में लिखे गए इस उपन्यास की कथा का व्यवहारिक रूप से आरम्भ होता है—सामान्य वीरगुण और नरकी चित्रलेखा की विलास श्रद्धा से।' एक अन्य आलोचक इस मन का खंडन करते हुए इसे नाटकीय शैली की रचना तो मान

डॉ० प्रतापनारायण टंडन हिंदी उपन्यास में कथा शिल्प का विकास  
—पृष्ठ ३३२

लेते हैं किन्तु उन्हें पात्रों के वाद-विवाद और कथावस्तु के गठन पर आपत्ति है। उन्होंने लिखा है—“पाप और पुण्य की समस्या को नाटकीय शैली में उपस्थित किया गया है... उपन्यास में पात्रों के वाद-विवाद कथानक को रसहीन तथा गतिहीन बनाते हैं।”<sup>१</sup> प्रस्तुत प्रबंध के लेखक मतानुसार दोनों धारणाएं बीच-बीच में अस्पष्ट और असंगत हैं। ‘चित्रलेखा’ अवश्यमेव नाटकीय शिल्प-विधि की रचना है। इसका आरम्भ ही नहीं, मध्य और अन्त भी परम नाटकीय एवं प्रभावपूर्ण है। उपन्यास आद्योपान्त नाटकीय शैली में रचा गया है। इसमें वर्णनात्मकता या विश्लेषणात्मकता की गन्ध तक नहीं मिलती। पात्रों के कथोपकथन कहीं भी विस्तृत या नीरस नहीं हुए। ये संक्षिप्त, नाटकीय प्रभाव रखने वाले, परिस्थिति को स्पष्ट करने वाले परम आकर्षक एवं संचिकर हैं। वास्तव में इन्हें ‘चित्रलेखा’ का प्राण तत्त्व कहा जा सकता है। पात्र उपन्यास के पृष्ठों में आकर ऐसे वार्ता करते हैं जैसे नाटक में मंच पर अभिनेता। पहले परिच्छेद में ही छलकते हुए भदिरा पात्र को चित्रलेखा के मुख से लगाते हुए बीजगुप्त कहता है—“चित्रलेखा ! जानती हो जीवन का सुख क्या है ?” उसके अग्ररों ने बीजगुप्त के अग्ररों से मौन वार्ता कर धीरे से कह डाला “मस्ती”।<sup>२</sup> आगे चलकर जब वे वार्ता करते हुए कहते हैं—“तुम मेरी मादकता हो”—“और तुम मेरे उन्माद”<sup>३</sup> तो पाठकीय आकर्षण द्विगणित हो जाती है। ऐसे मधुर संलापों से उपन्यास भरा पड़ा है। ये वार्ताएं उपन्यास की प्रत्येक गति-विधि का संचालन करती हैं। इन्हें कथानक को रसहीन बनाने वाला तत्त्व कदापि नहीं कहा जा सकता। इनके द्वारा कथानक में गति और प्राण दोनों तत्त्वों का संचार हुआ है। इनके द्वारा ही उपन्यास नाटकीय शिल्प-विधि का बन पड़ा है। इनके द्वारा कथा का विस्तार भार हल्का हो गया है।

‘चित्रलेखा’ के कथानक में नाटकीय स्थितियों की प्रचुरता है। इसे पढ़कर चन्द्रगुप्त मौर्य के समय का भारत हमारे सामने चित्ररूप में प्रस्तुत हो जाता है। महायज्ञ के अभिमन्त्रित घूँघ से सुवासित राज-प्रसाद का विशाल प्रांगण, अतिथि, मंत्री और नर्तकी चित्रलेखा तथा विद्वन्मण्डली तत्कालीन समाज और राजनैतिक अवस्था के परिचायक हैं। चाणक्य और कुमारगिरि वाद-विवाद, चित्रलेखा का नृत्य और एकाएक नृत्य के बीच कुमारगिरि का देदीप्यमान रूप धारण कर ईश्वर को दिखाने की बात कहना और उसे दिखाना नाटकीय घटनाएं हैं। एक आलोचक ‘चित्रलेखा’ को अनातोल फ्रांस के प्रसिद्ध उपन्यास ‘थाया’ की छाया बताते हुए लिखते हैं—“कथानक में फ्रांस के प्रसिद्ध कलाकार अनातोल के उपन्यास ‘थाया’ की कुछ प्रच्छन्न छाया दिखाई पड़ती है, किन्तु मूल आधार इस उपन्यास का भारतीय उपनिषद् से निमित्त है।”<sup>४</sup> आलोचक ने तो मूल आधार का पता लगाने की चेष्टा भर की है किन्तु स्वयं उपन्यासकार ने इस असंगति के निराकरण हेतु लिखा है—“मेरी ‘चित्रलेखा’ और अनातोल फ्रांस की ‘थाया’ में उतना ही अन्तर है जितना

२. डॉ० सुषमा धवन : हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ६७-६८

३. चित्रलेखा—पृष्ठ ६

४. वही—पृष्ठ

५. गंगाप्रसाद पाण्डेय : हिन्दी कथा-साहित्य—पृष्ठ १६६

मुझ में और अनानास फाग में। 'चित्रलेखा में एक समस्या है, मानवी जीवन के तथा उसकी प्रच्छाद्यों और वृत्तियों के देखने का मेरा अपना दृष्टिकोण है और मेरी आत्मा का अपना संगीत भी है।" मैं उप-यामकार के गहन से सहमत हूँ। 'चित्रलेखा' में इतिहास केवल पृष्ठभूमि का काम करता है। दोष क्यानास कल्पना के आश्रय सम्पादित हुआ है और यह कल्पना अनानास फास से उभार ली गई कल्पना नहीं है, लेखक की पक्ति में उसकी आत्मा के संगीत की संहार है। एक एक पात्र के व्यक्तित्व में उसने भावों और विचारों का संगम है।

चित्रलेखा, कुमारगिरि और बीजगुप्त में हम मानव हृदय की समस्त भावनाएँ—जैसे गम, द्वेष, ईर्ष्या, प्रेम, माह, माहस, राग, घृणा, क्रोध, निष्ठा, भक्ति आदि दिखाई देने हैं। श्वेताक जैसे ब्रह्मचारी जीवन के स्पन्दन का अनुभव करने लगते हैं। यह यामना को पाप समझता है किंतु चित्रलेखा उस नया पाठ पढ़ाती है—“श्वेताक तुम भूल कर ले हो। जिसे तुम साधना कहते हो वह आत्मा का हनु है। मैंने तुम्हें केवल इतना दिगताया है कि मादकता जीवन का प्रदान भग है। रही तुम्हारे हृदय में उबाला उत्पन्न करने की बात, मैंने तुम्हें केवल जीवन का वास्तविक महत्त्व दिखलाया है।” श्वेताक, कुमारगिरि, बीजगुप्त और चित्रलेखा मानसिक रूप में उद्विग्न हैं किन्तु फिर भी उपन्यासकार इनकी मन प्रवृत्ति का विश्लेषक नहीं बनता, वह केवल निर्दोषक है और उसने निर्देश में ये पात्र वार्ता द्वारा एक-दूसरे की परिस्थिति और मानसिक स्थिति का अध्ययन प्रस्तुत करते हैं, विश्लेषण या वणन नहीं करत। पात्रों के चार्किंग उत्थान-यतन सवादात्मक विधि द्वारा सम्पन्न हुए हैं। चित्रलेखा बीजगुप्त प्रणय मैथी की विकास-मूचिका दोनों की प्रेमवार्ता या स्वगत-कथन के व स्थल हैं जिनमें नाटकीयता है। यशोधरा के प्रेम की उद्भावना बीजगुप्त के पावन प्रेम का मापदण्ड है। चित्रलेखा उप-याम की सबसे सशक्त पात्र है जो अपनी गति का परिचय अपने सबल सवादी के द्वारा देती है। कुमारगिरि के घट कहने पर कि स्त्री अधिकार है, मोह है माया है और वामना है, वह प्रतिहार स्वरूप कहती है—“रही स्त्री के अधिकार तथा माया ज्ञान की बात, योगी, वहा भी तुम भूलने हो। स्त्री शक्ति है। वह सृष्टि है, यदि उसे संचालित करने वाला व्यक्ति योग्य है, वह विनाश है यदि उसे संचालित करने वाला व्यक्ति अयोग्य है। इसलिए जो मनुष्य स्त्री से भय खाता है, वह या तो अयोग्य है या कायर। अयोग्य और कायर दोनों ही व्यक्ति अपूर्ण हैं।”

वणनात्मक गिन्य विधि के उप-यामकार की भांति पात्रों का चरित्राकन करने में पृष्ठ के पृष्ठ नहीं रण गए। नाटकीय विधि द्वारा उप-यामकार तुलनात्मक चरित्र-चित्रण करता है—“कुमारगिरि और चित्रलेखा दोनों ही ग्रहभाव से भरे महत्त्वकांक्षा के दास हैं और दोनों ही ममत्व की तुष्टि पर विश्वास करते हैं। पर दोनों के साधन विपरीत हैं। एक मायना की शरण ली है, दूसरे ने आत्म-विश्वास की।” इसी भांति चित्रलेखा तथा

६ उपन्यासकार का दृष्टिकोण भूमिका से अवतरित

७ — पृष्ठ २६

८ — पृष्ठ ५३

९ — पृष्ठ ५६

यबोधरा के चरित्र की तुलना की गई है। कुमारगिरि और बीजगुप्त जीवन के दो कोण हैं। दोनों की परिस्थितियाँ भी भिन्न हैं। बीजगुप्त को उपन्यासकार की पूर्ण सहानुभूति मिली है। इस संबंध में एक आलोचक लिखते हैं—“वर्मा जी जीवन को कर्मक्षेत्र मानते हैं और इससे विमुखता अकर्मण्यता। आपकी योगी कुमारगिरि के प्रति सहानुभूति नहीं और उसका पतन आपने कुछ द्वेष-भाव से दिखाया है। ‘चित्रलेखा’ का निष्कर्ष यह निकलता है : ‘सुख तृप्ति है और शान्ति अकर्मण्यता। पर जीवन अविकल कर्म है, न बुझने वाली पिपासा है। जीवन हलचल है, परिवर्तन है; और हलचल तथा परिवर्तन में सुख और शान्ति का कोई स्थान नहीं।”

‘चित्रलेखा’ में प्रेम और विवाह, दुःख और सुख, नारी और पुरुष, परिस्थिति और व्यक्ति, पाप और पुण्य आदि गुरु गम्भीर समस्याओं का विवेचन नूतन नाटकीय शिल्प-विधि द्वारा प्रस्तुत हुआ है। दृश्य-विधान कथानक और विचार पर छाया रहता है। पात्र स्वयं उपन्यास मेंच पर आ-आकर अपने मनोद्वेगों की विवृति अपने संवादों द्वारा अभिव्यक्त करते हैं। वैदग्ध्यपूर्ण भावात्मक संवाद द्वारा चित्रलेखा प्रेम और वासना का अन्तर स्पष्ट करती है—“वासना के कीड़े ! तुम प्रेम क्या जानो ? तुम अपने लिए जीवित हो, ममत्त्व ही तुम्हारा केन्द्र है—तुम प्रेम करना क्या जानो ? प्रेम बलिदान है, आत्म-त्याग है, ममत्त्व का विस्मरण है।” बीजगुप्त के मतानुसार स्त्री-पुरुष का चिर-स्थायी संबंध ही विवाह है।<sup>१२</sup> उसका दृष्टिकोण है—मनुष्य अनुभव प्राप्त नहीं करता, परिस्थितियाँ मनुष्य को अनुभव प्राप्त कराती हैं।<sup>१३</sup> वह अपने बारे में मनन करता हुआ इस निष्कर्ष पर पहुँचा है कि मनुष्य परतंत्र है, परिस्थितियों का दास है, लक्ष्यहीन है। एक अज्ञात शक्ति प्रत्येक व्यक्ति को चलाती है। मनुष्य की इच्छा का कोई मूल्य नहीं है। मनुष्य स्वालम्बी नहीं है, वह कर्ता भी नहीं है, साधना-मात्र है।<sup>१४</sup> इन्हीं परिस्थितियों के आवर्त में कुमारगिरि का संयम-स्खलित होता है, और इन्हीं के परिवेश में बीजगुप्त महान त्यागी और उदारवेत्ता बनता है। लेखक ने पात्र द्वारा पाप-पुण्य की व्याख्या भी करा दी है। उपन्यास के अन्त में पाप की व्याख्या करते हुए महाप्रभु रत्नाम्बर कहते हैं—“संसार में पाप कुछ भी नहीं है, वह केवल मनुष्य के दृष्टिकोण की विषमता का दूसरा नाम है।... जो कुछ मनुष्य करता है, वह उसके स्वभाव के अनुकूल होता है, और स्वभाव प्राकृतिक है। मनुष्य अपना स्वामी नहीं है, वह परिस्थितियों का दास है, विवश है। वह कर्ता नहीं, वह केवल साधन है। फिर पुण्य और पाप कैसा ? ...संसार में इसलिए पाप की एक परिभाषा नहीं हो सकेगी—और न हो सकती है। हम न पाप करते हैं और न पुण्य करते हैं, हम केवल वह करते हैं, जो हमें करना पड़ता है।”<sup>१५</sup> परिस्थिति नियति और प्रकृति के

१०. प्रकाशचन्द्र गुप्त : नया हिन्दी साहित्य : एक दृष्टि—पृष्ठ १७५

११. चित्रलेखा—पृष्ठ १७३

१२. वही—पृष्ठ ८६

१३. वही—पृष्ठ १०६

१४. वही—पृष्ठ १५७

१५. वही—पृष्ठ १६२



आगे मनुष्य जितना निष्पाप एवं अमहाय है, वह सब 'चित्रलेखा' द्वारा तर्कपूर्ण ढंग से पाठक के सामने प्रस्तुत है। उपन्यास का आरम्भ जितना नाटकीय है, अन्त उतना ही प्रभावशाली है। प्रत्येक परिच्छेद की अवतारणा नई नई परिस्थितियों तथा दृश्यों के साथ हुई है जैसे रंगमंच पर नये अंकों के साथ नये दृश्य विधान परिवर्तित होने चलते हैं। सत्रादी द्वारा नाटकीय शिल्प विधि की मोहक वृद्धि हुई है।

दिव्या—१६४४

'दिव्या' में यशपाल ने वर्णनात्मक शिल्प-विधि का आश्रय न लेकर नाटकीय शिल्प विधि को प्रथम दिया है। इस उपन्यास के कथानक और चरित्र चित्रण में अपूर्व समुलन है। समस्त कथा का विकास नाटकात्मक विधि के साथ हुआ है। एक-एक घटना एक-एक चरित्र को पूरी तरह प्रभावित करती चलती है। प्रत्येक चरित्र नये दृश्य की योजना में गत्यात्मक भाग देता है। नाटकीय शिल्प विधि की रचना होने के कारण 'दिव्या' की एकसूत्रता में व्यवधान नहीं आने पाया। प्रस्तुत उपन्यास ऐतिहासिक नहीं है, इतिहास आश्रित है। इस तथ्य की स्वीकृति में उपन्यासकार लिखता है—“दिव्या इतिहास नहीं, ऐतिहासिक कल्पना-आधार है। ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर व्यक्ति और समाज की प्रवृत्ति और गति का चित्र है। कला के प्रति अनुराग से लेखक ने काल्पनिक चित्र में ऐतिहासिक वातावरण के आधार पर कथा का रंग देने का प्रयत्न किया है।” उपन्यासकार का यह कथन तथ्यपरक है। 'दिव्या' का कथानक पूर्णरूपेण ऐतिहासिक नहीं है, पात्र भी कल्पित हैं किन्तु इसमें बौद्धयुगीन समाज का कथायु चित्र प्रस्तुत हुआ है। 'दिव्या' के प्राक्कथन में यशपाल ने एक छोटी बात भी कही है जिसका सबंध उनके मार्क्सवादी दृष्टांतिक भौतिकवादी जीवन दान से है। वे लिखते हैं—“मनुष्य केवल परिस्थितियों की गुलामनाही नहीं, वह परिस्थितियों का निर्माण भी करता है। वह प्राकृतिक और भौतिक परिस्थितियों में परिवर्तन करता है, सामाजिक परिस्थितियों का वह स्रष्टा है।” उपरोक्त दृष्टिकोण भगवतीचरण वर्मा के नाटकीय उपन्यास 'चित्रलेखा' में प्रस्तुत दृष्टिकोण “मनुष्य परिस्थितियों का दास है, वह कर्ता नहीं,” में विपरीत पड़ता है। किन्तु इसका निवाह यशपाल द्वारा सम्पन्न नहीं हुआ। 'दिव्या' के पात्र भी 'चित्रलेखा' के पात्रों की भांति परिस्थितियों के आगे भग्न करने के परवाना आत्म-समर्पण कर देते हैं।

प्रस्तुत उपन्यास का आरम्भ नाटकीय प्रभाव रखता है। आरम्भ की पंक्तियों ही पाठक का ध्यान दिव्या और उससे संबंधित घटनाओं की ओर आकृष्ट हो जाता है। समस्त कथा का विकास 'मधुपर्क', 'धर्मस्थ का प्रमाद', 'दिव्या' आदि तेरह अध्यायों में किया गया है। ये अध्याय नाटक में नियोजित अंकों की भांति हैं। इनमें शीर्षक अनुस्यूत कथा प्राप्य है। 'मधुपर्क' में तरुणीन उत्सवों का, रीति-नीति और धार्मिक अनुष्ठानों

१ यशपाल दिव्या—प्राक्कथन—पृष्ठ ५

२ वही—पृष्ठ ५

३ भगवतीचरण वर्मा चित्रलेखा—पृष्ठ १६२

का नाटकीय चित्र उपलब्ध है। उनकी वेश-भूषा तक को एक नाटककार की बारीकी के साथ चित्रित किया गया है—“अभिजात पुरुष और कुल स्त्रिया पर्व के योग्य वस्त्र-आभूषण, अपने वर्ण और वंश स्थिति के अनुकूल धारण किए थे। ब्राह्मण स्वर्ण के तार से कढ़े लाल रेशम के उपणीष से सिर के केशों को बांधे थे। उसके मस्तक और भुजा पर श्वेत चन्दन का सौर था। श्मश्रु मुण्डे हुए। उनके कण्ठ की मुक्ता मालाओं में कृष्ण रुदाक्ष शोभित थे। कन्वों से लहराते उत्तरीय के नीचे अस्पष्ट भलकती रेखा कटि से नीचे स्वच्छ अन्तरवासक पर पीले यज्ञोपवीत में प्रकट हो रही थी ... क्षत्रिय स्वर्ण खचित शुभ्र वस्त्र धारण किये थे, उनके कानों, कंठ, भुजा और कलाइयों पर रत्न-जड़ित आभूषण थे। ... श्रेष्ठियों के वस्त्र बहुमूल्य किन्तु ढीले-ढाले। गण परिपद् के सदस्य कव्यों पर अजानुकेशरी कंचुक धारण किए थे।”

‘चित्रलेखा’ की भांति ‘दिव्या’ की नाटकीयता भी असंदिग्ध है। कथानक का विकास आकर्षक संवादों तथा रोचक नाटकीय स्थितियों द्वारा सम्पन्न हुआ है। भाव-परिवर्तन के समस्त दृश्य स्वाभाविक एवं नाटकीय हैं। विजयगामी पृथुसेन अपनी प्रियतमा दिव्या को विस्मृत कर देते हैं। यही से उपन्यास में कथा की मार्मिकता बढ़ जाती है। पृथुसेन की नई प्रियतमा और भावी पत्नी सीरो उसके द्वारा उठाए दिव्या संबंधी कोमल भावों को अभिनयात्मक विधि द्वारा परिवर्तित करती है। उसमें वृद्धता है। वह निश्चयात्मक रूप से कहती है—“आर्यों में स्त्री केवल भोग्या और दासी है। वह अपने प्रियतम के हृदय की एकछत्र रानी अन्तःपुर की एकमात्र स्वामिनी बनेगी।” किन्तु अन्त में वह मात्र भोग्या बनकर रह जाती है। यह सब नाटकीय विधि द्वारा प्रदर्शित होता है। घटनाचक्र दिव्या को घर छोड़ने पर विवश करता है। वह पग-पग पर परिस्थितियों द्वारा प्रताड़ित होकर यह कहने पर विवश होती है—“धीर रुद्धीर, कोमल पृथुसेन, अभद्र मारिश और माताल वृक नारी के लिए सब समान है। जो भोग्या बनने के लिए उत्पन्न हुई है, उसके लिए अन्यत्र शरण कहाँ? उसे सब भोगे ही।” कथा में दिव्या का भोग्या रूप प्रतुल द्वारा वेचे जाने के पश्चात् भूवर और चक्रघर के घर दासी रूप में अपनी अन्तिम दुर्दम्य अवस्था को प्राप्त होता है। उसे अपनी ही संतान को पूरा दूध पिलाने का अधिकार नहीं। ये दृश्य घटनाएं कम और भाव प्रदर्शन अधिक संयोजित करते हैं। नारी की असहाय अवस्था का प्रदर्शन यह नाटकीय उपन्यास पाठक के हृदय में एक हलचल पैदा करता है। इसी-लिए एक अलोचक इसके संबंध में लिखते हैं—“एक विशेष दृष्टिकोण से लिखा जाकर भी यह उपन्यास बड़ा ही सुन्दर बन पड़ा है। कहानी में कृत्रिमता नहीं आने पाई है। प्रवाह सहज है, संवाद पात्रानुकूल हैं, वातावरण, वेश-विन्यास, राजनीति, सभी के अंकन में सतर्कता है। आरम्भ और अन्त दोनों में ही हृदय पर प्रभाव डालने की शक्ति है। आरम्भ में दिव्या का मराली नृत्य और अन्त में जीवन के अनुभवों से प्रस्त दिव्या का

४. दिव्या—पृष्ठ १०-११

५. वही—पृष्ठ १२६

६. वही—पृष्ठ १४४

उन्हें कैलाश मारिग की घोर बदना दाता म ही नाटकीयता है।<sup>१०</sup>

दिग्गज के पात्रों में पद्मोत्त नाटकीयता है। ब्राह्मणत्व पर गर्व करने वाला प्राचाय स्त्रधारा धनक स्वरा पर प्रपंच तज का परिचय देता है। उन्मुख प्रहृति वाला पूयसेन समाज को घृणा, विद्वेष और विनृणा का पात्र बनता है। मारिग केवल अनौपचारिक ही नहीं है, लेखक के मौनिकवादी जीवन दर्शन का ध्याकाशा भी है। भाग्य उसकी दृष्टि में मनुष्य की विवशता का दूसरा नाम है। बर्मवाद का संप्रदय यह साम्यवादी गति के साथ करता है। बना को उपकरण और नारी को मुष्टि का साधन-मात्र कहकर उसने यह दिखा दिया है कि बंधावार चरित्र को ध्यान प्रतिपादन के अन्तर्गत विवेकवाद के रूप में प्रस्तुत कर रहा है। और यह वाद भोगता है। इसके सबंध में एन आलाचक मिली हैं—“त्रिम भोगवाद का मध्यम मारिग करता है उस काल में उसकी गत तक नहीं थी। जितनी भी नैतिकानी दार्शनिक विज्ञान से सभी भोक्ष की प्रधान स्थान देने थे। जीवन की स्थिरता की धार सारा का कुछ भी आकर्षण नहीं था, चाहे वह बुद्धि का निर्वाण हो, चाहे वचनाश्रम का भाग। हा ‘चारवाक’ ने उसके पूर्व भोगवाद के गिड़गिड़ का प्रतिपादन किया था जो उसने कुछ भिन्न न था। उपन्यासकार का तो दावा है कि मारिग ‘चारवाक’ ही है।<sup>११</sup> मारिग को ‘चारवाक’ का स्थानतर बनाना ऐतिहासिक दृष्टिकोण से भले ही अशक्य हो, नाटकीय विद्या पर यह पूरा उतरता है। किसी पात्र द्वारा दूसरे पात्र का सफल चरित्रांकन अभिनयविधि के उपन्यास म ही असंभव हुआ है।

दिग्गज, मोग, अश्वना आदि नारी पात्रों का व्यक्तित्व भी निरंतर हुआ है। दिग्गज की उपस्थिति मात्र उपन्यास को नाटकीय बना रही है। उपन्यासकार ने उसे प्रत्येक परिस्थिति में नाटकीय रूप में प्रस्तुत किया है। उसका चरित्रगत परिवर्तन परिस्थितिगत विषयता का परिणाम है। उसका परिवार, उसके संबंधी, उसके परिवेश में आने वाले समाज का प्रत्येक प्राणी उसके साथ जो व्यवहार करते हैं, वह पूर्ण अभिनयात्मक है। परिस्थितिगत पद की भांति परिवर्तित होकर दिग्गज को पटन दामी द्वारा बनाने हैं और फिर प्रशुमानी। रत्नप्रभा के अंत में निकलने के बाद जब दिग्गज पुनः सामल आकर मल्लिका द्वारा उसकी उत्तराधिकारिणी घोषित होती है, तब उसके प्रेम द्वार का सबसे बड़ा और आग्रही विधायी रक्षक ही उसे अधिक प्रभावित करता है। इस प्रसंग में जितनी मार्मिकता और नाटकीयता भरी है। अन्त में भी उसका प्रभावित, उन्मोहित, चिन्तित रूप पात्रों का अन्तम रूप में द्रविण और प्रभावित करता है। दिग्गज के व्यक्तित्व के सबंध में एन आलाचक यह मन्य पटनीय है—“नारी पात्रों में दिग्गज को बहणा की प्रतिभा है, उपन्यास का बे-अविदु है। उसकी कला प्रियता, उदारता, दृढ़ता, सहनशीलता, कोमलता, गानोन्मा आदि उसके व्यक्तित्व को दिव्य बनाने में योग देती है।<sup>१२</sup> दिग्गज के अतिरिक्त सारा के द्वारा भी उपन्यास में नाटकीयता आती है। उसमें जीवन की सच्ची

७ डॉ० ।

८ डॉ० ।

९ डॉ० ।

धोवास्तव हिंदी उपन्यास—पृष्ठ ३३६-३३७

हिंदी उपन्यास और ध्यायवाद—पृष्ठ २०९

हिंदी उपन्यास—पृष्ठ ३८४

है उत्सास है और उच्छ्वसलता है।

‘दिव्या’ में उपन्यासकार ने एक नवीन दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। अतीत केवल मुरधकारी और अलौकिक नहीं था। तत्कालीन समाज का व्यक्ति भी आज के व्यक्ति की भांति प्रेम, करुणा, भय, ईर्ष्या, क्रोध, प्रपंच आदि मनोभावनाओं से ग्रस्त था। उपन्यास में प्रस्तुत वर्णन, संवाद, स्थितियाँ इस प्रकार से संयोजित हुई हैं कि मानव के ये मनोविकार नाटकीय प्रभाव के साथ फूट पड़े हैं। धार्मिक आडम्बर, वर्णभेद, दास प्रथा आदि समस्याओं का विस्तृत वर्णन नहीं, सूक्ष्म एवं मार्मिक दिग्दर्शन कराया गया है। दार्शनिकता से बोझिल प्रसंगों को भी यौन संबंधी आचरणों के साथ मिश्रित करके प्रभावात्मक एवं नाटकीय बना दिया गया है। उपन्यास की नाटकीयता के विषय में एक आलोचक लिखते हैं—“जान पड़ता है ‘दिव्या’ प्रसादजी की नाटकीय परम्परा की एक कड़ी है। ‘दिव्या’ के द्वारा यशपाल जी ने सिद्ध कर दिया कि वर्तमान जीवन की उथल-पुथल में भी वह अपने अतीत का सर्वथा विस्मरण नहीं करना चाहते।” प्रसाद के उपन्यासों में नाटकीयता के संबंध में इस मत में प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक को विश्वास नहीं है, किन्तु ‘दिव्या’ को वह पूर्णरूपेण नाटकीय शिल्प-विधि की रचना मानता है। इस रचना में उपन्यासकार ने ऐतिहासिक तथ्यों, यथार्थ अथवा कल्पना प्रधान स्थितियों तथा सामाजिक मान्यताओं को नाटकीयता प्रदान की है।

**भांसी की रानी लक्ष्मीबाई—१९४६**

नाटकीय शिल्प-विधि की रचना में संघर्ष दो प्रकार से अभिव्यक्त होता है। यदि उपन्यास सामाजिक, ऐतिहासिक या आंचलिक प्रवृत्ति को लेकर चलता है तो पात्रों के वहिर्जगत में संघर्ष प्रस्तुत होता है और यदि उपन्यास मनोवैज्ञानिक या दार्शनिक प्रवृत्ति का उद्घाटक होता है तो एक या दो पात्रों के अन्तर्जगत का द्वन्द्व अभिव्यक्ति पाता है। ‘चित्रलेखा’ में इसी प्रकार के द्वन्द्व का अन्वेषण किया जा चुका है। अब ‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ और ‘भृगुनयनी’ आदि उपन्यासों में चित्रित संघर्ष और उसकी प्रभावान्विति का अध्ययन प्रस्तुत किया जाता है।

‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ का अध्ययन मैंने अनेक बार एक ले-मैन की तरह किया पर थीसिस की मूल प्रति में इसे सम्मिलित न कर सका। मेरे दोनों परीक्षकों डॉ० केशरी नारायण शुक्ल तथा (स्वर्गीय) आचार्य वाजपेयीजी को यह बात अखरी और उन्होंने साक्षात्कार के समय यह बात कही कि यह तो डॉ० वर्मा की एक क्लासिक रचना है—इसके अध्ययन और अन्वेषण के बिना थीसिस उखड़ा-उखड़ा रह जाएगा। मैंने साभार इस सम्मति को स्वीकार किया और इसके अध्ययन में जुट गया। उपन्यास पढ़ते ही मैं इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि यह ऐतिहासिक रस प्रधान नाटकीय शिल्प-विधि की कृति है।

डॉ० वर्मा ने भारतीय स्वतन्त्रता संग्राम देखा, मुना और आत्मसात किया है।

अपने स्वर्णिम इतिहास से उन्होंने सृजित ग्रहण कर पद दलित भारतीय समाज में नई चेतना जगान के निमित्त 'भामी की रानी लक्ष्मीबाई' लिखा है। इतिहास के विषय में डॉ० वर्मा की मायना प्रसिद्ध नाटककार और कथा गिल्हो श्री जयशंकरप्रसाद से भेज खानी है। प्रसाद 'विभाग की भूमिका में लिख गए कि इतिहास का अनुमोदन किंगी भी जानि को अपना आदर्श समझित करने के लिए अभ्यस्त लाभदायक है। डॉ० वर्मा 'कचनार' की भूमिका में लिख गए कि आजकल के भारतीय राजनैतिक विचार में मोड़ कोई विशेष भाग नहीं हुआ नहीं जान पड़ते, यद्यपि मध्यभारत में उनसे कई राज्य हैं। परन्तु एक समय व अपने महज, मरुत, स्वाभाविक और प्रमोदमय जीवन द्वारा भारतीय संस्कृति को अपने दृढ़ और पुष्ट हाथों की अजलिया भेंट किया करते थे। व क्या फिर ऐसा नहीं कर सकते? मुझे तो आशा है। और इस आशा के आधार पर ही उन्होंने पहले 'भामी की रानी लक्ष्मीबाई'—१९४६ और आगे चलकर 'मृगनयनी'—१९५० की रचना की।

डॉ० वर्मा प्रेमचंद के पश्चात् सबसे विशाल जीवन फलक लेकर लिखनेवाले उपन्यासकार हैं। अपने 'गडकुडार' और विराटा की पवित्री' में उन्होंने विस्तृत जीवन फलक के आधार पर वर्णनात्मक गल्प विधि को अपनाया। ठीक उसी प्रकार जैसे प्रसाद ने अपने नाटक 'चंद्रगुप्त म बाइमीर से मगध और मालव तक के जन-जीवन को प्रति ध्वनित किया। परन्तु 'भामी की रानी लक्ष्मीबाई' और 'मृगनयनी' में वर्माजी का क्षेत्र कुछ भक्ति सा होकर भामी और खालियर तक सीमित हो गया है।

डॉ० वर्मा के उपन्यास ऐतिहासिक अनुसंधान एवं विवेचितियों के परिणाम हैं। भामी की रानी की गौरव कथा उन्होंने अपनी परदादी से सुनी। पुस्तक के परिचय का आरम्भ करते हुए उन्होंने स्वीकारोक्ति के रूप में लिखा—“दीवान खान दराय मेरे परदादा थे रानी लक्ष्मीबाई की आर मे लड़ने-लड़ने सन् १९५५ में मऊ की लड़ाई में मारे गए थे। जब मैं ८ वर्ष का था, तब मेरी परदादी का देहान्त हुआ। परदादी से रानी के विषय में बहुत-सी कहानिया सुना करता था। उन्होंने रानी को देखा था।” डॉ० वर्मा ने इन सुनी कथाओं को अपने कथा साहित्य द्वारा वाणी दी। ठीक वैसे ही, जैसे स्काट कहते हैं—“मुझे एक पुराना गढ़ भयवा युद्ध क्षेत्र दिखाया दो, तो मेरे आनन्द का ठिकाना नहीं।” डॉ० वर्मा पुराने खण्डहरा, किलो, मठो, समाधियों, महलों को देख सुनकर भाव विभोर हो उठते हैं और पाठकों को एक वर्णनात्मक भयवा नाटकीय शिल्प-विधि का उपन्यास मिल जाता है।

'भामी की रानी लक्ष्मीबाई' भारतीय स्वतन्त्रताहित अग्रजों से लड़ी गई एक नाटकीय कथा है इसे हम परिस्थितिजनित स्वार्थहित लड़ी गई जनरल रोज प्रदत्त थोपी हुई लड़ाई की मजा कदापि नहीं दे सकते। वर्माजी की कल्पना ऐतिहासिक तथ्यों को छोड़ कर देहर उधर नहीं भटकने पानी, तभी तो आप में बकिम बाबू या हरिनारायण घांटे

१ 'परिचय' भामी की रानी लक्ष्मीबाई—पृष्ठ ३

२ Show me an old Castle and a field of battle, and I am at home at once

की नव उद्भावनाओं के स्थान पर ऐतिहासिक तथ्यों की प्रमाणिकता पुष्ट प्रसंगों का ही आधिक्य है। इस रचना में पात्रों के चित्रण को अनुसंधत्सि इतिहासकार के प्रामाणिक साक्ष्यों की नींव मिली है। तभी तो यह रचना उपन्यास से अधिक जीवनी और जीवनी से अधिक इतिहास लगती है। मगर पाठक को यह कदापि नहीं भूलना चाहिए कि यह रचना है एक उपन्यास ही और इसमें औपन्यासिकता लाने का श्रेय पात्रों और वस्तु में नाटकीय संतुलन को दिया जाएगा। लगभग सभी पात्र और समस्त घटनाएं इतिहास सम्मत हैं। परिचय में आपने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि १६३२ से अपने अथक अनुसंधान के बल पर एक उपन्यास रचना ही उन्हें इष्ट रहा है, इतिहास की सर्जना करना नहीं। एक ऐसा उपन्यास रचना चाहा जो इतिहास के कंकाल में मांस और रक्त का संचार कर सके। इस रक्त-मांस वाले प्रसंग में कहीं-कहीं कल्पना आई तो भले आई जैसे लक्ष्मी बाई की सहेलियों के रूप में सुन्दर, मुन्दर और जूही में से हम एक या दो या फिर तीनों को काल्पनिक पात्र मान लें तो मान लें, परन्तु ये तीनों पात्र भी उपन्यास में नाटकीयता लाने का दायित्व निभाते हैं और रानी की संगठन एवं जासूसी शक्ति का परिचय देते हैं।

‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ में कौतूहलवर्धक और नाटकीय प्रसंगों की अवतारना हुई है। ‘प्रस्तावना’ में महाराजा गंगाधरराव के अभिय प्रेम तथा मोतीबाई आदि पात्रों का परिचय तथा खुगवल्श-मोती प्रेम प्रसंग पाठकीय आकर्षण एवं नाटकीयता के परिचायक है। खुदावल्श का दरबार से अलग कर दिया जाना और भांसी से निकाल दिए जाने पर भी छुपे-छुपे भांसी में ही रहना और मोती से प्रेम डोर बढ़ाना पाठक के मन में जिज्ञासा और मुद्गुदी मचानेवाले प्रसंग हैं। उपन्यास का सही आरम्भ ‘उदय’ शीर्षक अध्याय से मानें तो बेहतर होगा। ‘उदय’ वाले भाग में लक्ष्मीबाई की किशोरावस्था, जीवनवृत्त, राजा गंगाधर से विवाह, पुत्रोत्पत्ति, पुत्र-मरण, दत्तक पुत्र के गोद लिए जाने की गाथा है। इस उपन्यास की मुख्य विशेषता यह है कि इसमें कही भी अधिकारिक और प्रासंगिक कथा की होड़ का प्रसंग नहीं आता। समस्त कथा भांसी की रानी लक्ष्मीबाई को केन्द्रस्थ रखकर घूमती है। अतः कथा मूत्र में केन्द्रीयता आ जाने के कारण अधिक नाटकीयता के लिए मार्ग प्रशस्त हो गया है। ‘लक्ष्मीबाई’ की कथा का चरम चिन्तु ‘उदय’ भाग के अन्तर्गत राजा गंगाधर के मरणोपरान्त रानी के दृढ़ संकल्प में निहित है। ‘मध्याह्न’ भाग में लक्ष्मीबाई तथा भांसी की जनता का अंग्रेजों के प्रति व्यापक रोष, तथा सन् सत्तावन की चिर स्मरणीय क्रांति की भूमिका तैयार निमित्त विविध योजनाएं तैयार करना महत्त्वपूर्ण है। खुदावल्श को क्षमा देकर अपनी ओर मिला लेना, पीरअली और बहराम पठान, मोती तथा जूही एवं भलकोरी सपेरिन से संबंधित घटनाएं नाटकीय चमत्कार का वातावरण उत्पन्न करती हैं। भांसी जीतकर एक बार पुनः उसपर राष्ट्रीय ध्वजा फहराना तथा सुगासन स्थापित कर स्वाभिमान की चेतना जागृत करना और समूचे राष्ट्र को स्वाधीनता के पथ पर अग्रसर होने के लिए प्रेरणा देना लक्ष्मीबाई तथा तात्या टोपे की विविध योजनाओं के नाना पहलुओं पर पर्याप्त प्रकाश डालनेवाले दृश्य हैं। और ‘अस्त’ में नाटकीयता अपने उच्चतम सोपान पर है। रानी के जीवन का अव-

साल एक बीगविन नाम के बलिदान है जो पाठक के मन में बहना में अधिक मनोरंजन और गौरव के साथ भर देता है।

लक्ष्मीबाई के जीवन का मध्य उसके जीवन की सबसे बड़ी उपलब्धि है। उसकी वस्तुस्थिति का भगवत कवि, राज्य संचालन विधि, विपरीत परिस्थितियों में बुद्धि मनुष्य, दृढ़ सत्त्व जनन गेज से संधप, गाढन में वार्ता और संधप और अनन्त कर्मपना इस भारतीय इतिहास और उपन्यास साहित्य का एक घमर पत्र बनाने वाले गुण हैं। स्वाधीनता के विषय में उसकी लगन, निष्ठा, और वाक्य पठनीय हैं। उपन्यास में भारतीय सहनिया में वह कहती है — “यदि हिंदुस्तान में कोई भी उस (स्वराज्य-प्राप्ति के) पवित्र काम का अपने हाथ में न ले, तो भी मैं अपने कृष्ण के मामल, अपनी आत्मा के भीतर उसका बीजा उठाया है।” उसी और फिर कहती है। “चाहे मेरे पास बड़े होते के लिए हाथ भर भूमि ही क्या न रहे चाहे। मान लो मैं सफल न हो पाई, तो भी त्रिभुवन स्वराज्यप्राप्ति का आग्रह बढ़ा जाऊँगी, वह धसप रहगी।” वस्तुतः हमने आज जो स्वतंत्रता प्राप्त की है उसमें राणा प्रताप, गुरु गान्धिमह और छत्रपति शिवाजी के साथ-साथ रानी लक्ष्मीबाई के कर्म और कर्म का भी पूरा योगदान है। उसका करिब एक मातृकीय परिवर्तन का उदाहरण है। विवाह में पूर्व की सामन्ती प्रवृत्ति की नायिका पति मरण पश्चात् जन आन्दोलन की प्रतीक बनकर एक चार्गिक परिवर्तन का उदाहरण प्रस्तुत करती है। इस और सकेत करने का उदा० वहाँ लिखते हैं—“भाभी का राज्य उसके लिए सुख न था—बिन्दु जिन सुख का पान की उसके मन में लालसा थी, भाभी उसकी सीढ़ी भाव थी। पति के देहान्त के बाद रानी की दिनचर्या इस प्रकार हो गई—वह निश्चय प्रातः रात चार बजे स्नान करके घाट बजे तक महादेव का पूजन करतीं फिर ग्यारह बजे तक सहा के समीपका खुने प्रांगण में घोड़े की मशारा, तोर शजी, सेजा चलाना, दौड़ने हुए पाँव पर चप्पे बंदे, गाना से उगम पकटकर दोनों हाथों से तलवार भाजना, बन्दूक से निशाना लगाना, मजबूत, कुत्ती इत्यादि। ग्यारह बजे के उपरान्त रानी फिर स्नान करती हैं और भूषा का बिनाकर तथा कुछ दान धर्म करके तब भोजन करतीं। भोजन के उपरान्त घोडा-सा विश्राम। फिर तीन बजे तक ग्यारह से राम नाम लिखकर घाटे की गार्जिया मछनिया की खिलाती तीन बजे के उपरान्त फिर व्यायाम। मध्या के उपरान्त घाट बजे तक क्या वार्ता, पुराण, भगवद्गीता का अठारहवा अध्याय इसके बाद आगन्तुका को भेंट के लिए बुला लिया जाता है। वे समय की बहुत आवश्यक थी।” भगवान् कृष्ण के उपदेश कम करने के अधिकार की वे कायल थी। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण उनका चरित्र का अस्मादृष्ट हो जाना पर उनका मान रहता है। पर यह चार्गि क्षणिक है। मन में स्वाधीनता आन्दोलन का चाह मन अनालि है। वे स्वराज्य के आदेश को जन मन में फूँकने के लिए दृढ़ सत्त्व हैं। दो अगस्त १८५४ को भाभी अंग्रेजी राज्य में मित्रा और उनकी कार्य पद्धति में दुर्नयन से तेज का घचार हुआ। वह स्वाधीनता मयाम

३ भाभी की रानी लक्ष्मीबाई—पृष्ठ १७३

४ वही—पृष्ठ १३६

की संचालिका बनी। इस पुनीत कार्य में उसे तात्या, नाना और जनता का अपार सहयोग मिला और जून १८५७ में पुनः लक्ष्मीबाई का भांसी पर अधिकार हो गया। इस युद्ध में भी रानी ने आदर्शवादी नारी विषयक कोमलता का परिचय ही अधिक दिया। उसने अपने शत्रु गार्डन का यह संवाद पाकर कि उनकी स्त्रियां भूखे मर जाएंगी, अपनी सह-लियों सुन्दर-मुन्दर के हाथों दो मन रोटियां किले में भिजवा दी। उसका यह कार्य राज-नैतिक दृष्टि से अदूरदर्शिता का परिचय भले ही दे, पर यह उसके मानवतावादी दृष्टिकोण का परिचायक भी है। यहां नाटकीयता के उद्भव के साथ-साथ मानवीय तत्त्व उभर आया है। रानी में उत्कट जीवनाभूति का उत्स है। उसका चरित्र जीवन्त, गतिशील और परम नाटकीय बन जाता है। प्रारम्भ की मनु ने लक्ष्मीबाई बनने पर भी अपनी तेजस्विता को स्थायी रूप में बनाए रखा। इस पात्र में कहीं भी अन्तर्द्वन्द्व नहीं है। जीवन के वहिर्द्वर्ष ने इसमें असाधारणता तथा तीव्रता का संचार किया है। इसकी इच्छा और क्रिया में कहीं अन्तर्विरोध नहीं, गतिरोध नहीं। वह अपनी जनता के लिए अत्यधिक सार्थक और मूल्यवान् हो उठती है। यहां तक कि उसकी मृत्यु भी अधिक मूल्यवान् सिद्ध होती है। इस संबंध में उसके सेनानी गुलमुहम्मद मन में कहता है—“ओ! कभी नहीं। वो मरा नहीं। वो कबी नई मरेगा। वो मुर्दों को जान वक्षता रहेगा।”<sup>५</sup>

‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ में डॉ० वर्मा के टिप्पण प्रेम और विवाह; दुःख-सुख; नारी और पुरुष आदि सामाजिक एवं वैयक्तिक विषयों का विवेचन प्रस्तुत करने के निमित्त प्रस्तुत नहीं हुए। उन्होंने इस रचना में भारतीय राजनीति एवं अंग्रेजों की शोषण रीति तथा भारतीय जनता की दासता विरुद्ध विचारणा को नाटकीय शिल्प-विधि से मुखरित किया है जिसमें लक्ष्मीबाई के व्यक्तित्व की छाप ही यत्र-तत्र उभर आई है। रण-नीति का स्पष्टीकरण करती हुई रानी लक्ष्मीबाई कहती है—“हमारी लड़ाई अंग्रेज पुरुषों से है। उनके बाल-बच्चों से नहीं। यदि मैंने सिपाहियों का नियंत्रण न कर पाया तो उनका नेतृत्व क्या कहूंगी? कह दो गार्डन से कि स्त्रियों और बच्चों को तुरन्त महल भेज दे।”<sup>६</sup>

‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ में डॉ० वर्मा स्वयं बहुत कम बोले हैं। वे पात्रों को सामाजिक, राजनैतिक विचारों और विश्वासों पर टिप्पणी करने का अधिकार देते हुए इस रचना में अधिक नाटकीयता ले आते हैं—यथा जन शक्ति और जन संगठना सत्ता के संबंध में वे रानी लक्ष्मीबाई से कहलवाते हैं—“जनता असली शक्ति है। मुझको विश्वास है कि वह अक्षय है। छत्रपति ने जनता के भरोसे ही इतने बड़े दिल्ली सम्राट को ललकारा था। राजाओं के भरोसे नहीं। भावले, कुणभी किसान थे और अब भी हैं। उनके हलो की मूठ में स्वराज्य और स्वतन्त्रता की लालसा बंधी रहती है। यहां की जनता को भी मैं ऐसा ही समझती हूँ।”<sup>७</sup> रानी मात्र यह कहकर मौन नहीं हो जाती। वह नाना तथा

५. भांसी की रानी-लक्ष्मीबाई—पृष्ठ ५०७

६. वही—पृष्ठ २३५

७. वही—पृष्ठ १५०



ताया का निर्देश देती है कि दण्ड कोने-बाने में जाकर जन चेतना जागृत करें। वह प्राणि प्रेरित होकर भागी के लोका में नई आस्था जगाती है। वह दूर क्षण आत्ममग्नता कायवाही नहीं चाहती युद्ध और नीति में समन्वय चाहती है जिसके अभाव में मनु १८५३ की प्राणि विपन्न हुई।

'भागी की रानी तामी बाई' में मात्र राजनीति और रणनीति संबंधित विचार ही प्रस्तुत नहीं किए गए बरन हिन्दू मुस्लिम एकता, नारी समस्या और पंचायत जैसे सामाजिक और आर्थिक विषयों पर भी विचार किया गया है। राजा गंगाधरदास की राज सभा तथा ताटपाना में युगनमान धीरा तथा अभिनयाभा की हिन्दू कलाकारों के गमान आदर मिलता है। राहगंगा में आण पाच सो पठान रानी पर सवम्ब न्योछावर करने की कीटवद्ध है। गुलाम गाम, खुदावन्ग और गुलामुद्दुल्हद की गाथा इतिहास में स्वयंभू अंगरा में लिखी गई है। अमीरगा और बजीरगा नामी उस्ताद रानी के कमरती अखाड़े के मिरमोर बन। भाया ही रंगा के लिए अमीरगली व पीरमवी को छोड़कर गैर सभी मुसलमानों का योग प्रामाण्य है। बरहामुद्दीन के बलिदान पर तो एक तथा उपन्यास ही लिखा जा सकता है। मरणात्मक अवस्था में भी भारत का जयनाद और अन्नाह पर आँखा आस्था उनके दल प्रेम का ज्वलन्त उदाहरण है। रानी द्वारा उस सैनिक सम्मान के साथ दफनाए जाने का आना उनके हिन्दू मुसलमान स्नेह की खोज बाने है।

'भागी की रानी तामी बाई' में नारी एक समस्या के रूप में न आकर समस्या समाधान रूप में चित्रित हुई है। उपन्यास की कोई भी नारी पात्र अपनी व्यक्तिगत समस्या को राष्ट्रीय समस्या के नाम से उभरने नहीं देती—जैसे मोनीबाई खुदावन्ग से प्रेम अवश्य करती है परन्तु राष्ट्रीय स्वतंत्रता संग्राम की एक कुल्लुन थोड़ा बनने ही वह खुदावन्ग का सद्भाव पर ल रानी है और युद्ध नीति का उस भी एक थोड़ा बना देती है। अंग्रेजी आक्रमण के समय वह जिस बीरता के साथ लड़ा वह इन शब्दों में चित्रित है—  
"चलन हुए गाँवा की चारों के नीचे गोरी पलटन सगीनी बड़ों के लिए दीमन की तरह बनी। खुदावन्ग और दुल्हाजू न उनका बटने दिया। जब मार के काफ़ी भीतर आ गए तब उन्होंने कहर को माना उठेन दिया। भारी पलटन धरती में बिछ गई और फिर खुदावन्ग ने टक के तावतान को अपना लक्ष्य बनाया।"<sup>१</sup>

एक नरकी मोनीबाई से प्रेरणा पाकर खुदावन्ग ने स्वतंत्रता संग्राम में बलिदान दिया। प्रस्तुत उपन्यास की प्रत्येक नारी पात्र स्वतंत्रता संग्राम की प्रहरी बन सामने आई है। वह ललित कलाओं की पापक भी है और युद्धमालीन स्थिति में देश रक्षिका भी। रानी स्वयंभी धीरावन्ग है ही, उसकी सहेलिया सुन्दर-मुन्दर, जूही और मोनीबाई भी अपने सौख्यपूर्ण कार्यों से हमें प्रभावित करती हैं। रानी स्वयं स्त्री स्वतंत्रता की सर शिका हैं। उन्हें जन्म ताया से यह ज्ञान होता है कि पञ्जाब में स्त्रियों को पूर्ण स्वाधीनता है सब बड़ी प्रमथनाहारी है कि तु जब यह पता चलता है कि मुसलमान स्त्रियों में स्वतंत्रता का अभाव है तो उन्हें दुःख होता है और वे ऐसा प्रयत्न करती हैं कि उनमें भी

स्वाधीनता के प्रति विचारणा जगे। लक्ष्मीबाई तो कोई अवसर जाने ही नहीं देती जिसमें वह स्त्री जाति में स्वगौरव और नवचेतना के कण न फूँके। वह हर अवसर पर स्त्रियों को एकत्रित कर उनसे एक ही भीख मांगती है कि अपने को पुष्ट करो। राष्ट्र को स्वाधीन बनाने में योग दो। वह शिकार को जाती तो सहेलियों सहित अव्वारोहण करती और उन्हें कहती कि उन्हें अपने शरीर को फौलाद बनाना है। पुष्ट शरीर में ही महान आत्मा का वास होगा। उसकी सब विश्वसनीय सहेलियाँ पुष्ट भी हैं और कुशल जासूस भी। नाना, राव और बहादुरशाह दांतों तले अंगुली दबा लेते हैं, जब उन्हें यह पता चलता है कि रानी की सेना में अधिकतर स्त्रियाँ हैं।

‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ की नारी स्वतन्त्रचेता नारी है। वह आत्मरत, भीरु और आत्मविश्लेषक नारी नहीं है, समाज सेविका है। राष्ट्र गायिका है, उन्नायिका है। दृढ़ संकल्प करते ही रानी लक्ष्मीबाई कह उठती है—“यदि अकेले ही स्वराज्य की लड़ाई लड़नी पड़े तो लड़ी जाएगी।” आगे चलकर बर्माजी इस नारी पात्र को नारी स्वाभिमान का प्रतीक बनाते हुए लिख गए—“वे अपने युग के उपकरण और साधन काम में लाती थीं। जिस समाज में उनका जन्म हुआ था, उसीमें होकर उनको काम करना था, परन्तु उस समाज की हथकड़ियों और बेड़ियों की उन्होंने पूजा नहीं की। वे अपने युग से आगे निकल गई थीं, किन्तु उन्होंने अपने युग और समाज को साथ ले चलने का भरसक प्रयत्न किया। भांसी में विशेषतः और विन्ध्याखण्ड में साधारणतया, स्त्री की अपेक्षाकृत स्वतन्त्रता और नारी की स्वस्थता लक्ष्मीबाई के नाम के साथ बहुत सम्बद्ध है।” इस उपन्यास के नारी पात्रों का प्रेरक तत्त्व प्रेम नहीं, राष्ट्र प्रेम है। विवाहोपरान्त लक्ष्मीबाई सांसारिक विलासिता के मोह में जीवन की इतिश्री नहीं करती, राष्ट्र प्रेम की प्रतीक बनकर स्वतन्त्रता संग्राम की कुशल सचालिका बन गीता श्लोकों का पाठ करते हुए अंग्रेजों का विनाश करती हुई वीर गति पाती है। इसी से प्रेरणा पाकर रघुनाथ-मुन्दर, तात्या-जूही, खुदाबख्श-मोतीबाई, गौसखाँ-मुन्दर के प्रेम भाव राष्ट्र प्रेम में परिणति पाते हैं। इन पात्रों में भावना पर बुद्धि और विचारणा का अंकुश है।

जिस प्रकार प्रेमचन्द हिन्दी उपन्यास में ग्राम चित्रण के क्षेत्र में अपना सानी नहीं रखते, वैसे ही डॉ० वर्मा युद्ध और शिकार के कुशल चित्रक हैं। ‘भांसी की रानी लक्ष्मीबाई’ में कुल मिलाकर बारह से अधिक छोटी-बड़ी लड़ाइयों का चित्रण हुआ है। छः मई को मेरठ में हुए विस्फोट और अम्बाला, लखनऊ, कानपुर आदि युद्धों का तो संकेत भर दिया गया है किन्तु भांसी के किले में हुए दो भीषण युद्धों का विवरण ऐतिहासिक प्रसंगों की टिप्पणियों तथा सुन्दर, मुन्दर और जूही के नाटकीय हाथों के साथ चित्रित हुआ है। इसी के अन्तर्गत नवाब अलीबहादुर व पीरअली की जासूसी तथा खुदाबख्श के अमर बलिदान का दृश्य-विधान भी प्रस्तुत किया गया है। रानी द्वारा मानवीय दृष्टिकोण अपनाकर अंग्रेजों को रसद सप्लाई कर हृष्ट-पुष्ट बनाकर युद्ध से ललकारना भारतीय संस्कृति के अनुरूप है, किन्तु इसी भूल के कारण वह दूसरी बार भांसी का किला हारती है, क्योंकि

भाटिन पहने ही रिते के गुन माग का जान जाता है और आगरा घना जाता है। गाउन का उभरी पाटक स नौक-नौककर निगाना लगाना, स्वीन का भयभीत हो जाना, गुलाम गोमला का तोपा का व्यवस्थित कर युद्ध के लिए तैयार करना, ऐसे दृश्य हैं जो ऐसा लगता है युद्ध से पीटकर आए मनापति की कलम से लिखे गए हैं। रानी का मैदमघालन (गुलाम गोम और उसके नाचिया का समझना—दो बाढ़ें जल्दी-जल्दी दाग दो और चुप हो जाओ, वैसी समझना कि तोरों बंद कर लो, बजेगा, बहुत ही दोवार की छेदा म म बंदूका की बाइ दागो जाण) समझूक है। वह मुन्दर, मुदर, काशीबाई आदि को आवश्यक स्थिति देती है। दूसरा व पीरअरी के विस्वाग्धान पर भी विचलित न हानी, बीरनायक जतनी और मरनी है। इस सप्ताम में बुद्धेले और मुसलमान कप्रे से कप्रा लगाकर लवट और गागा का सामना करने हैं। रानी की सगठन शक्ति और युद्ध-नीति वस्तुतः नाटकीय प्रभावान्विति का सृजन करती है। अंग्रेजों की जीत इनकी प्रभावशाली नहीं जितना रानी की हार। जब उपन्यास के अन्त में घाटा आगे बढ़ने में इन्कार कर देता है और रानी की जवा म गोली लगती है, फिर भी वह तनवार चलाए जानी है तब पाठक का हृदय एक करन लगता है परन्तु जब मुलमुहम्मद आकर अंग्रेजों का सफाया करना है, तब उसका पीडित मन में भाति और मानन्द का सर्जन होता है।

वस्तुतः रानी का नाटकीय वृत्तान्त पड़ पाठक अपने मन और मस्तिष्क में एक उत्तेजना की अनुभूति करता है। देश की स्वाधीनता के लिए किए गए सप्ताम के नाटकीय दृश्यों में परिपूर्ण यह उपन्यास लक्ष्मीबाई व माय-माय मुदर, मुदर, जूही, ताया, खुदा बंगा के चरित्रों की एक प्रतिष्ठा छाया भी पाठक के मानस पर छोड़ जाता है। ताया एक कुशल नेत्र की भाति उपन्यास मंच पर अभिनय करती है और जयपुर, जोयपुर, बीकानेर, दिल्ली, लखनऊ, बानपुर, ग्वातिवार, काश्मीर, पंजाब, बंगाल, इंग्लैंड नगरी और राज्यों के मबार रानी तक पहुंचाता है। उसकी योजना और वाक् पटुता पर मुग्ध होकर रानी कहती है—“ताया तुम बहुत चतुर हो।” ताया ने देश के जन मन की नब्ब पकड़ी है। उसके भगानुसार जतना म स्वाधीनता की चाहना है, पर वह नैतृत्वविहीन अक्षहाय है। रानी वह नैतृत्व दे सकती है। आमी में बाहर गए भासी के निवासी के मन में भी रानी के प्रति अगाध श्रद्धा व आस्था है। छोटी-भारापण इसके प्रमाण हैं।

कला-महता, पाठकीय आकर्षण, शिल्प प्रौढ़ता इस उपन्यास की जानी-पहचानी बातें हैं। वस्तु, चरित्र, वातावरण और उद्देश्य में डॉ० वर्मा एक अद्भुत समन्वय एवं समुचित प्रस्तुत कर इस रचना की ‘गट कुडार’, ‘विराटा की पश्चिमी’ तथा ‘मुसाहिम’ से कहीं ऊंचा उड़ा गए।

मृगनयनी—१९५०

नाटकी शिल्प विधि की रचना में सबसे अधिक ध्यान प्रभावान्विति की ओर दिया जाता है। १. से वृ दावतलान रचित ‘मृगनयनी’ नाटकीय शिल्प-विधि की रचना है। इस २. की कथावस्तु और चरित्र-चित्रण में अद्भुत समन्वय है। पात्रों की गति विधि ४. पर यथेष्ट प्रभाव डालती हुई चारित्रिक विनास की ओर बढ़ती

है। प्रथम बार जो लाखी हमारे सामने आती है, वह अपने दृढ़ निश्चय में सन्नद्ध है। हम उसके निर्भीक क्रियावेग से अभिभूत होते हैं। राई की रक्षा में उसने प्राण तक विसर्जित किए हैं किन्तु मरने से पूर्व शत्रु दल के सम्मुख जिस पराक्रम का परिचय दिया है, उससे हम आश्चर्यचकित हो जाते हैं। उपन्यास के आरम्भ की निम्नी और अन्त की मृगनयनी में नाटकीय प्रभावान्विति है। एक ही तीर से अरने के मस्तक को चीर डालने वाली, अपने पराक्रम के आचार पर ग्रामवाला से राजरानी बननेवाली, महलों की संकुचित सीमाओं में सीत-डाह से घिरकर भी मानसिंह को कर्तव्य पथ पर आरुढ़ करनेवाली मृगनयनी हमारे चित पर पड़ी हुई प्रभाव-छाओं को निरन्तर अपने रग से गहरा करती चलती है। उपन्यास के अन्त में उसे सुमन-मोहिनी के पुत्रों के लिए राज्य-सिंहासन का अधिकार सौंपते देखते ही हम अपने धर्म के सम्पूर्ण प्रभाव-परिणामों से आविष्ट होकर पूर्णतया एक विशेष प्रकार की भावदशा का अनुभव करते हैं। इसे उपन्यास की प्रभावान्विति कह सकते हैं।

इस विधि के ऐतिहासिक उपन्यास में स्थिति और वातावरण का निर्माण तथा कथावस्तु और पात्रों का विकास संघर्ष पर आधारित रहता है। इसके लिए दो पक्ष अनिवार्य हो जाते हैं। एक पक्ष सत्य के लिए, न्याय के लिए तत्पर रहा, दूसरा मार्ग का अवरोध बनकर संघर्ष के लिए सामग्री जुटाता है। प्रस्तुत उपन्यास में दोनों पक्षों की सुन्दर योजना है। निम्नी, लाखी, अटल और मानसिंह सत्य पक्ष के रक्षक हैं। सिकन्दर, गयासुद्दीन आदि मुसलमान आक्रमणकर्ता सत्य, न्याय और प्रगति पथ के काटे हैं। उपन्यास की कुछ घटनाएं मुख्य कथा से संबंध नहीं रखती किन्तु नाटकीय प्रभाव रखती हैं। जिस प्रकार प्रेमचन्द की 'रंगभूमि' में तिहरी कथा-वस्तु है, ऐसे ही 'मृगनयनी' में भी हुआ है। 'रंगभूमि' में जसवन्त नगर की कथा मुख्य कथा से दूरवर्ती होती गई, ऐसे ही 'मृगनयनी' में वर्धरा संबंधी कथा की दशा है किन्तु नवाव वर्धरा का निजी जीवन, उसका स्वभाव, उसकी स्थिति, उससे संबंधित वातावरण (खान-पान, रक्त-लिप्सा आदि) नाटकीय प्रभाव रखता है। तीनों कथानकों में घटनाएं निश्चित क्रम के साथ घटती हुई पात्रों के स्वाभाविक विकास में योग देती हैं। मृगनयनी-मानसिंह का विकास अटल व लाखी के शौर्य द्वारा हुआ है। गयासुद्दीन आख्यान की उन्नति नटवर्ग से पोटा-पिल्ली पड़्यों पर निर्भर है।

एक ही उपन्यास में अनेक स्वतन्त्र कथाएं देवकीनन्दन खत्री परम्परा की देन रही हैं; प्रेमचन्द इस प्रभाव से मुक्त नहीं रहे, वर्मा पर भी इसका आंशिक प्रभाव पड़ा है। वैजू-कला, राजसिंह, बोधन शास्त्री, विजय आदि पात्रों से संबंधित कथाएं किसी न किसी उद्देश्य की पूर्ति कर रही हैं। वैजू युद्ध और आगंकाओं के वातावरण में भी संगीत कला की अभिवृद्धि में संलग्न है। कला खालियार में रहकर चंदेरी के राजा राजसिंह की दूती का कार्य करती है। बोधन शास्त्री वर्णाश्रम प्रथा का प्रचार और हिन्दु-धर्म की दिव्यता का प्रसार करता फिरता है, इसी के लिए प्राण भी दे देता है। विजय आधुनिक समाजवादी सुधारक है।

वर्मा एक सूत्र के मिलते ही घटनाओं का जाल सा बिछा देते हैं। मटरू को कहीं से नटवर्ग की कार्य दक्षता का पता चल जाता है, यही समाचार वह बड़ा-बड़ाकर अपने

प्राप्ता गयासुद्दीन ग वटु देता है और उसका समय-य पाकर नटवर्ग या पदुपत्र रचने की खुशी छूट दे देता है। नट गई गाव में पाकर डग हाज दन है, नट बनना का प्रदगन करने निती और लाखी का पुगनाया चाहते हैं। यही म नित्र नवीन परिस्थितियाँ और घटनाएँ निमित्त हाज लगती हैं। गहना तथा आभूषणों के आकषण को विषय देते गकिज की आडमाया जाता है। दो मवार निती और लाखी द्वारा यमलोक की यात्रा करते हैं। राजा भी यानि समय तक इन दसवीं दुबकी घटनाओं के प्रति उदासीन नहीं रह पाता, बोधन शास्त्री का गात्र ही इनकी की गुप्त लेने का वषन देना है। दूसरे ही दिन शिगार के लिए रात के लिए प्रस्थान कर देता है। यही पाठन की कीतुहलमृति बट जाती है। मानसिह निती प्रथम मिनत उसकी उगुक्ता की भडका देता है।

'मृगमयनी' के वधु विगन की प्रमुख विपना वातावरण की मन्त्रीयता है, जो मानसिह निती के दाग किण गण गिकार के दृश्य में आरम्भ होती है। शिकार का दृश्य मुख्य वया म म प्रकाश सघातित किया गया है कि लगता है, माग काण्ड हमारी आंखों के सामन आध्यात्मिक पृष्ठ पट पर घटित हो रहा हो। बर्मा ने प्रेमचन्द की तरह शिगार का सवेत माध ही नहीं किया है अपितु शिगार के घनगन शिकारियों तथा शिकार की चट्टाया का अनि गुप्त विगन प्रस्तुत किया है। जहा 'गोदान' में भेटना भावनी, निती सुसंद-नरका, तथा गयमाहव और लप्रा शिकार के लिए जाकर भी दूसरी बात म उभर आती है, वहा 'मृगमयनी' म निती और लाखी किम प्रकार भरने का शिकार करती है—दमने लिए वट उदाहरण पयान होगा—'अब तक लाखी दूसरा तीर चलाव, निती न भरने के मन्त्र व बीचा बीच का निगाना लेकर तीर छोड दिया। तीर अपने निगान पर छा लप पटनु दानों जदी म चलाया गया था कि पूरी शक्ति की देवार न छूट सकी, साथे की ऊपरी हड्डी की एक तट की ही फोड सका, टिडकर रह गया। भरने न जोर की डिडकार लगाई और उनकी ओर पूछ उठाए हुए आया। लाखी ने दूसरा तीर छोडा, तीर उमने नयन का ही फोड पाया, भरना छोडा-गा ही हिचका, परन्तु आकर हजना कम रह गया था कि तरका म मे तीर निगानकर प्रत्यचा पर नहीं चढ़ाया जा सकता था, भरने की बडी-बडी लाल आंखों के अगारे छूट रहे थे और कुककार म ने फेन उड रहा था।'

निती न शिकार किया और पुरस्कार पाया। घटना ने नई परिस्थिति को जन्म दिया है। वह निती म मृगमयनी बनी, गामवाला मे राजारानी हुई, किन्तु मडल-लाखी के लिए विषम परिस्थिति उपपन्न हो गई। कथानक ने वर्णाश्रम की सामाजिक समस्या का इन दो पात्रों की कथा के सतार चित्रित किया है। बोधन की अस्वीकृति पर घटन लाखी का—विवाह कर लेना—ना गाम व पचायन बँठ आती है और दोना का सामाजिक बहिष्कार कर दिया जाता है। यह घटना दोनों पात्रों की नई परिस्थितियों में ले जाती है—व बिल्ली-घोडा के नटवर्ग के साथ मगरौनी के लिए प्रस्थान करते हैं। यही वया बहुमुखी रूप धारण करती है। माधवा अधिपति नरवर को घेरे में लेता है। लाखी के

समक्ष पिल्ली के प्रलोभन हैं और देशहित संबंधी दायित्व तथा जातीय चक्की। वह देश को प्रमुखता देकर किले से बाहर निकालने के लिए लगी रस्सी काटकर निम्नी, गयासुद्दीन आदि की आशाओं पर पानी फेर देती है। पिल्ली का रस्सी से गिरकर मर जाना नाटकीय दृश्य है। गयासुद्दीन का अन्त नाटकीय पङ्क्यन्त्र आभाषित होता है। सुमन-मोहिनी की समस्त क्रियाएं 'अज्ञात गधु' की छलना का स्मरण कराती हैं।

'कथानक के अंतिम सोपान में कुछ घटताएं' ठोंस दी गई हैं। अटल-लाखी का विवाह उपन्यासकार की कल्पना का परिणाम है। 'गढ़ कुंडार' के दिवाकर-तारा और 'विराटा की पद्मिनी' में कुमुद-कुंजर समान तत्कालीन जातीय प्रकांष का भाजन न बनकर अन्त में वैवाहिक सूत्र में जोड़ दिए गए हैं, अतएव ऐतिहासिक यथार्थ की अवहेलना की गई है। सिकन्दर के अंतिम आक्रमण से पूर्व भूकम्प का दृश्य प्रभावगून्थ है, अवैज्ञानिक है, इस भूकम्प का क्षेत्र उत्तरी भारत से लेकर पश्चिमी भारत मध्यभारत तक का प्रदेश है। निहालसिंह कला-वार्ता का अंश अति संक्षिप्त है, अतएव कोई महत्त्व नहीं रखता।

'मृगनयनी' के पात्र नाटकीय प्रभाव रखते हैं। मृगनयनी और लाखी इस नाटकीयता के परिचायक हैं। दोनों की वार्ता, दोनों की चारित्रिक दिशाओं की ओर संकेत करती है। लाखी महत्वाकांक्षी है, निम्नी देश भक्त और स्वातन्त्र्य प्रिय। विवाहिता मृगनयनी और अविवाहिता निम्नी के चरित्र में आकाश पाताल का अन्तर है। खालियार के महलों में आबद्ध होकर मृगनयनी की स्वच्छन्दता संयम और सहनशीलता, कला प्रेम और कर्तव्यनिष्ठा में परिवर्तित हो जाती है। मानसिंह उसके चरित्र में से हमें परिचित कराता है—“वह क्षत्रिय कन्या है। सबको एक दिन कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। आप देखना वह पढ़-लिखकर और विविध कलाओं में पारंगत होकर, हमारी, आपकी सबकी, कीर्ति-ध्वजा को ऊंचा फहरावेगी।”<sup>१३</sup>

महलों की संकुचित सीमाओं से घिरी मृगनयनी सीतिया डाह को भी द्वेष-भाव से नहीं अपनाती, अमर्यादित आचरण नहीं करती अपितु निरन्तर कर्तव्यनिष्ठ रहकर मानसिंह को कर्तव्य और कला में समतुलन बनाए रखने की प्रेरणा देती है। उत्तेजित अवस्था में वह मनोभावनाओं को उड़ेल डालती है—“वीणा को बजाते-बजाते, काम पड़ने पर यदि तुरन्त तलवार न उठ पाई, कोमल सेज पर सोते-सोते, सप्ट आने पर यदि तुरन्त ही उछलकर कमर न कसी, ध्रुवपद को गाते-गाते शत्रु के सामने आ खड़े होने पर यदि तुरन्त गरजकर चुनौती न दे पाई, जिन कानों में मीठे स्वरों की रसधार बह-बहकर जा रही थी, उन्हीं कानों में यदि रणवाद्यों और कड़खों की घुन न समा पाई तो ऐसी वीणा, सेज और ध्रुवपद की तानों का काम ही क्या?”<sup>१४</sup>

मृगनयनी की संयमशीलता से मानसिंह प्रभावित हो जाता है—“तुम संयम से प्रेम को अंचल बनाती हो और मैं अपने विकार से उसको चंचल कर देता हूँ। संयम के आधार वाला प्रेम ही आगे भी टिके रहने की समर्थता रखता है।”<sup>१५</sup> यह संयम का ही

२. मृगनयनी—पृष्ठ २५२

३. वही—पृष्ठ ३४७

४. वही—पृष्ठ ३८७

चमत्कार है कि गुमन माहिनी द्वारा विष दिए जाने पर भी वह उदासीन बनी रहती है, प्रतिक्रियात्मक बाय नहीं करती। एक आलोचक के शब्दों में उसका आधारभूत विचार इन पंक्तियों में आ जाता है—“कला कतव्य को गजग किए रहे, मावना विवेक को राधा दिए रहे, मनावल और घोरणा एक-दूसरे का हाथ पकड़े रहें।”<sup>१</sup> आलोचक का मन तथ्य-परक है। वारनव म मृगनयनी विवेशशील, अनुभूतिमयी, सात्त्विक और कर्मशील, कीर नायिका है। मगोन, घोणा, नृत्य और चित्रकारी उसकी दिनचर्या के प्रमाण हैं। तीर, बर्छी घनानेवाली नित्री और मगोनज मृगनयनी के चरित्र में जो अन्तर पड़ गया है— वह स्पष्ट दृष्टिगोचर हो जाता है।

गौय का गुण लाती और निधी दोनों में ही रग्या गया है किन्तु धीप्रणामिक घटनाएँ निधी की अप्रथा लाती को इनके प्रदान का अधिक अवसर प्रदान करती हैं। इसी कारण यह पाठक के मन पर अपना अस्तित्व बनाए रखती है। दो मुसलमान घुड़ सवारा के आ घमकने पर वह निष्कम्प, ऊँच और पंने स्वर में उन्हें ललकारकर बहती है—“कहा चलें तुम्हारे साथ” (पृष्ठ १५३)। गिल्ली द्वारा चिकनी-चुपड़ी बातें सुनकर वह गीध ही अप्रथा कतव्य निश्चिन कर लेती है और योजना बनाकर बड़ी सफाई के साथ पिल्ली का काम तमाम कर डालती है। नरवर की विजय का श्रेय इसी को प्राप्त होना है।

लाची के हृदय में प्रेम का अटूट स्रोत भर रहा है। जातीय रुढ़ियों के प्रति विद्रोह भावना इसमें कूट कूटकर मरी है। स्वाभिमान की तो वह साक्षात् भूति है। अपनी सखी निधी के विवाह हो जाने पर उसकी आश्रिना होकर रहना नहीं चाहती, अटल से दूढ़ श्वाभिमानी है—“कोई मुझको यदि किसी का चेरा बहे, चाहे वह मेरी निज की मनद ही क्यों न हो, तो मैं नहीं सह सकूंगी और न यह सह सकूंगी कि तुमको राजा का दास या रोटियारा बहे। हम लोग की भगवान ने भुजाओं में बर दिया है और काम करने की लगन। कुछ करने ही खालियार जावेगे।”<sup>२</sup> ऐसा ही होता है—लाची नरवर की जीत करके ही खालियार जाती है।

मानसिंह की रूपरेखा उपयामकार ने स्वयं प्रस्तुत की है—“राजा मानसिंह युवा अवस्था में आग जल चुका था। बड़ी कान्ही आँखें, भरी भौंह, सीधी लम्बी नाक, चेहरा भरा हुआ कुछ लम्बा। ठोड़ी दृढ़, हाठ सट्टा मुस्कान गले। सारा शरीर जैसे अनवरत व्यायाम से तपाया और कसा गया हो। कद लम्बा और छाती चौड़ी। घनी नाकदार सूँठें।”<sup>३</sup> इस प्राकृति के अनुष्ण ही मानसिंह का चरित्र उभारा गया है।

कर्म और मनन कर्म यही उसका जीवन दर्शन है—“मेरे बैठे ठाले के वाक्-बुद्ध व्यर्थ हैं। कर्म मुख्य है। जो इससे बचने हैं वे ही दाएँ-बाएँ की पगडंडियाँ ढूँढ़ने हैं। कुछ काम करिए और आगे का लगे जाइए आगे, चलकर एक अन्य स्थल पर वह

१ डॉ० शशिभूषण

२ मृगनयनी—पृष्ठ १५

३ वही—पृष्ठ ४२

४ उपन्यासकार बृन्दावनलाल वर्मा—पृष्ठ १८५

कहता है। जीवन में कायक-काम—ही सब जुड़ है। एक काम से मन उचटे तो दूसरा करने लगे।”<sup>८</sup>

मानसिंह की कर्म प्रियता को उपन्यासकार इन शब्दों में अधिकृत करता है—  
“दोपहर के समय को छोड़कर दिन में राजा मानसिंह किसी न किसी काम में व्यस्त रहता था। लोगों से मिलने का समय नौ बजे से बारह बजे तक। न्याय का शासन तीसरे पहर की अंतिम घड़ियों में। चौथे पहर के आधे भाग में सेना की तैयारी और अश्वा-रोहण, दिन के पहले पहर की तरह। रात के पहले पहर में भोजन और राज्य व्यवस्था की चर्चा, दूसरे पहर में संगीत।”<sup>९</sup>

वर्मा ने मानसिंह में एक आदर्श राजा के अनेक गुण प्रतिष्ठित किए हैं। जाति-वाद की संकीर्णता, कट्टरपन और रुढ़िवादिता से उन्हें घृणा है। तभी मानसिंह कहते हैं—“हे भगवान, क्या हमारे समाज के इन अन्धे-बहनों को कभी सूझता सुनता करोगे। या हम सबको डुबोकर ही रहोगे ?” ये शब्द बोधन का मुनाने के पश्चात् वे मृगनयनी से कहते हैं—“अवश्य। उस युद्ध के बाद ही जात पात के इस युद्ध को भी लड़ूंगा।”<sup>१०</sup> राजा इस निश्चय को क्रियात्मक रूप दे डालता है—लाखी-अटल का विवाह करा डालता है।

जनता के प्रति उसके हृदय में अपार प्रेम है। प्रछन्न वेष में रात के समय उनकी स्थिति देखने के लिए भ्रमण करता है। उसके विश्वासानुसार “राज्य के किसानों की खेती-पाती अपनी खेती-पाती के ही समान तो है।”<sup>११</sup> राजा होते हुए वह जनता के अधिकारों... उनकी सुविधाओं के प्रति सजग रहता हुआ कहता है—“धिवकार !”

गुनाहों का देवता—१६४६

डॉ० धर्मवीर भारती का प्रथम उपन्यास ‘गुनाहों का देवता’ नाटकीय शिल्प-विधि का उपन्यास है। जिस प्रकार भगवती बाबू ने अपनी ‘चित्रलेखा’ में ‘पाप और पुण्य’ की मूल समस्या को वस्तु विन्यास और चरित्र विकास के पारस्परिक संघात द्वारा नाटकीय रूप प्रदान करने की चेष्टा की, वैसे ही डॉ० भारती इस रचना में वासना के अन्तर्द्वन्द्व को नाटकीय रूपाकार (Form) देने का प्रयास करते हैं। हिन्दी के नाटकीय शिल्प विधि के उपन्यास के रूप में इसका योगदान अविस्मरणीय है। आधुनिक युग-चेतना के बहु-स्तरीय जटिल यथार्थ को प्रेम और वासना के परिप्रेक्ष्य में नाटकीय प्रभाव के साथ संप्रेषित करने की कला में भारती सिद्धहस्त है।

‘गुनाहों का देवता’ की अधिकांश कथा संवादों द्वारा अभिव्यंजित हुई है। सुधा-चन्दर संवाद ही कथा के वाहक हैं। इनकी वार्ता में सहज स्नेह, मधुर व्यंग, अन्तर्द्वन्द्व का वहिर्मुखी प्रवास, वासना की गन्ध, प्रेम का संघर्षात्मक संघात, जीवन का आदर्श, आस्था

८. मृगनयनी—पृष्ठ २०६

९. वही—पृष्ठ १६६

१०. वही—पृष्ठ २६०

११. वही—पृष्ठ २६१



के प्रान्त और नाना भाषाओं में समझाया गया है। हाथ में नामने प्राई है। नाथन चन्दर प्रयाग विश्वविद्यालय का रिमन स्काउर है और अपने गुरु डॉ० गुप्ता की मदद से गुप्ता में घासा से प्यार करता है। माग डॉ० गुप्ता उसका विवाह अपनी ही जाति के एक लड़के से करना चाहते हैं और इसके लिए चन्दर का ही हेंगुल करने हैं कि वह गुप्ता को ही इस विवाह के लिए तैयार करे। चन्दर गुप्ता के पास पहुँचना है, उस गुप्ता के जो गिरा घबराया म चन्दर का देखकर छिप जाता करता था, मगर जीवन के घाने ही अपनी सभी कामनाओं भावनाओं का उसकी धार के दिन कर दती है। मूक भावनाएँ, तीरे प्रहार का बाधा है। उठी। यहाँ से नाटकीय स्थिति उत्पन्न हुई, जो गुप्ता-चन्दर धार्मी में सन्निहित है। यथा—

उमने गुप्ता की अगुनिया अपनी पल्लों में लगान हुए कहा—“गुप्ता मेरी। तुम उस लड़के से विवाह कर ता।

“क्या ?” गुप्ता थोड़ा नागिन की तरह तर्क उठी—“इस लड़के से ? यही सक्ता है इसकी मुभम व्याह करने की। चन्दर हम एमा मझा भापमन्द करने हैं। मममें कि नहीं। इसीलिए बड़ प्यार में गुप्ता लाए, बड़ा दुखार कर रहे थे।”

‘तुम अभी बायदा कर चुकी हो।’ चन्दर न बहुत आजिबी से कहा। ‘धोता देकर बायदा कराना क्या ? हिम्मत थी ता माफ-माफ करने हमने। हमारे मत में घाता सा करने। हम इस तरह से बाधकर मानवीय बलिदान चढ़ा रहे हो ?’ और गुप्ता भागे गुप्ता के रान नहीं।

“चन्दर स्तब्ध। उमने इस दुष्ट की कपता हीन की थी।” वह गया और गेनी हुई गुप्ता के कंधे पर हाथ रख दिया।

“हंगा उपर।” गुप्ता न बहुत म्माई व माय हाथ हटा दिया और माचल से तिर हकती हुई बोली—‘मैं ब्याह नहीं करूंगी, कभी नहीं करूंगी, किसी से नहीं करूंगी। तुम मूमी लोग ने अगर मिनकर मुझे मार डालने की ठानो है ता मैं अभी तिर पटककर मर जाऊंगी।

‘मैं जाऊंगी पापा के पास। मैं करूंगी उनसे मैं उमसे शादी नहीं करूंगी।’ और वह उठकर पापा के कमर की धार चली।

‘अब दाद जा तब बड़ाया।’ चन्दर ने डाँटकर कहा। “बैठा बर।”

‘मैं नहीं करूंगी।’ गुप्ता ने अकबर कहा।

“नहीं मागी !”

“नहीं करूंगी।”

‘और चन्दर का हाथ तंग म उठा और एक भरपूर तमाचा गुप्ता के गाल पर पड़ा।’

और गुप्ता चन्दर वानों का यह प्रया नाटकीय प्रभाव ही नहीं रखता, अप्रवास का नाटकीय स्थिति प्रदान करने वाली विधा का सूत्रपात करता है।

कथाकार की दृष्टि और दृष्टिकेन्द्र नाटकीय परिवर्तन के भाव-सूत्र को अनेक सूत्रों तथा आयामों ने संप्रेषित करता है। जहाँ एक ओर पाठक यह समझ बैठे कि चन्दर के थप्पड़ और सुधा के आंसू दोनों को एक सूत्र में बाँध देगे, वहाँ 'गुनाहों का देवता' का कथाकार कथा विन्यास और पात्रों के घात-प्रतिघात से नाटकीय परिवर्तन प्रस्तुत करके दोनों पात्रों को आदर्शवाद के आश्रय में ले जाकर स्वर्णिम प्रेम की ओर अग्रसर करता है। चन्दर के प्रेम वचनों में अमृत की धारा है। वह सुधा से विनती करता है कि उन दोनों का प्रेम एक-दूसरे को कमजोर बनाने के लिए नहीं है, अपितु दृढ़ बनाने के लिए है। अपने तकों द्वारा वह सुधा को उसी की जाति के लड़के के साथ विवाह के लिए तैयार करने में सफल हो जाता है। मगर यहीं एक प्रश्न उत्पन्न होता है कि क्या चन्दर सुधा को मानसिक रूप से इस विवाह के लिए तैयार कर सका ? शायद नहीं। तभी तो भारतीय पात्रों के भाव स्तर में अन्तर्द्वन्द्वात्मक नाटकीय प्रभावपूर्ण स्थिति उत्पन्न करते हैं।

सुधा विवाह उपन्यास को नाटकीयता के रंग में रंगने का प्रधान सूत्र तो है यह आधुनिक मध्यवर्गीय दाम्पत्य जीवन पर भी एक भारी प्रश्नचिह्न है। दाम्पत्य को नये परिवेश में नाटकीय आयाम पर खड़ा करने में भारती ने अपूर्व कला-कौशल का परिचय दिया है। भारतीय नारी होने के कारण भारती ने सुधा में एक के पश्चात् एक भाव स्तर को उभारकर, प्रेम और वासना के द्वन्द्व की एक विचित्र-सी कल्पना एवं तटस्थ दृष्टि का प्रदर्शन किया है। अनचाहे व्यक्ति से विवाह और चाहे व्यक्ति (चन्दर) से सतत प्रेम के कारण वह आत्म-पीड़ित अवस्था में अपना जीवन-यापन करती है। वह मन से अपने पति से रागात्मक तादात्म्य स्थापित करना चाहती है किन्तु उसकी आत्मा उसे बार-बार चन्दर की ओर खींच कर ले जाती है। उन क्षणों में अपने मन की कड़वाहट, तमतमाहट और भुंभलाहट को नाटकीय शब्दों में अभिव्यंजित करते हुए सुधा एक पत्र में लिखती है—

"मेरी आत्मा सिर्फ तुम्हारे लिए बनी थी। उसके रेशे में वह तत्त्व है जो तुम्हारी ही पूजा के लिए थे। तुमने मुझे बहुत दूर फेंक दिया, लेकिन इस दूरी के अन्तरे में भी जन्म-जन्मा-न्तर तक मैं भटकती हुई सिर्फ तुम्हीं को ढूँढ़ूँगी, इतना याद रखना... सोचो चन्दर कि उस अनादि काल के प्रवाह में सिर्फ एक बार मैंने अपनी आत्मा का सत्य ढूँढ़ पाया था और अब अनादि काल के लिए उसे खो दिया। अगर पुनर्जन्म नहीं है तो बताओ मेरे देवता फिर क्या होगा ? ... कि अब थककर जल्दी ही गिर जाऊँगी।"

सुधा-कलाश विवाह आधुनिक स्त्री-पुरुष-संबंध पर एक प्रश्नचिह्न है। यह अन-मेल विवाह प्रेमचन्द द्वारा रचित 'निर्मला' जैसी समस्या को चित्रित नहीं करता, बल्कि अनुनातम व्यक्तिवादो नारी के स्वतन्त्र व्यक्तित्व के चाह की राह में बनी दीवार को प्रस्तुत करता है जिस टक्कर लेने के लिए नारी को एक अनिवार्य गहरे दबाव में ले जाकर गुजरना पड़ता है और पुरुष विस्फोटक परिस्थितियों का पथिक बनता है। गुना भंगनी है और टूटती है। चन्दर का चरित्र और व्यक्तित्व विकसित लगता है। चन्दर का पत्रिण प्रेम सिद्धांत एक प्रश्नचिह्न बनकर रह जाता है, जब वह एक फिल्मी दृष्टे हृदय नायक की

तरह पम्मी से कोटिंग का अभिप्राय करता है। मात्सिक प्रेम ध्वंस के माग पर है। चंदर के हृदय की एक रम प्रेम बलना भूमिल पड चुकी है। पम्मी को देखकर अब उठके मन में एक ज्वालाभूमी सी उठती है। उपन्यास न एक और नाटकीय प्रभाव देकर सुधा-कैलाश के माग उभर रहा मानसिक व्यवधान प्रस्तुत किया है, दूसरी ओर चंदर-पम्मी मुक्त यौन आचरण का तीव्रप्रापण और गहन स्तर पर स्थापित किया है। एक उद्धरण दिया जा रहा है जो स्त्री-गुण्य सबधों के मुलावरण रूप को प्रशोधित करने के लिए पर्याप्त है। वही चंदर जा कल्पना में मुग्रा हो मुग्रा का रहता था, पम्मी को एगान में डूबकर रहने हुए इन शब्दों में चित्रित हुआ है — "सात चाद की रानी ने आगिर अपनी निगाहों के आद से मनाटे के प्रेम का जीत लिया। रानी के मुकुमार रेशमी तारों ने नख की आग की शक्ती में सौच दिया। ऊपड गावड खण्डहर तो अगो के गुलाब की पम्पुडियों में डूब दिया और पीना व अप्रियार का गोपिया शनको से भरनेवाली दूधिया चादनी में धा दिया। एक मगोन की नय धी जगम स्वर्ग अष्ट देवता को गया, मगोन की नय धी या उद्दाम यौवन का उभरा हुआ ज्वर था जा चंदर को एक मामूम पूज की तरह बहा ने गया जहा पूजा-नीप धुम गया था, वहा तम्पाई की भास की इन्द्रधनुषी धमा भिम भिना उठी, जहा पून मुस्मा कर धन में मिल गए थे वहा पुष्पाजी स्पर्श के मुकुमार हर सिंगार भर पडे आकाश के चाद के लिए जिन्दगी के आगन में मचाना हुआ कन्हैया, थानी के प्रतिविम्बक वही भल गया चंदर की शर्म पम्मी के मदम्य रूप की छाई में मुस्का उठी।" इस प्रसंग में माय काव्यात्मकता ही नहीं है, इसमें पर्याप्त नाटकीयता भी है। यही चंदर-मुधा प्रेम का भावना अक समाप्त होता है, मुधा की मानसिक स्थिति का तनाव बढ़ने के साथ-साथ पुरुष चंदर का वासना अक भडकता है। एक और प्रणय में वचित मुधा व मन का हाहाकार है, तो दूसरी ओर चंदर की अधवारमयी वासना।

मुधा प्रेम और चंदर वासना द्वन्द्व ही उपन्यास की नाटकीयता में श्रीवृद्धि करने वाले तत्व हैं। वासना की निषेधनकारी विध्वंसक शक्ति पुरुष की चिन्ता पर कुठारा घात करती है। एक कानेज का प्राध्यापक बनकर दूसरों को शिक्षा देनेवाला व्यक्ति भी आत्म प्रवचक बन सकता है, जीवन की किन्ती घड़ी विडम्बना है। चंदर के मन में द्वन्द्व भी है, उसमें मुधा के सहज प्रेम की ठुकरावा, किन्ती की, अद्धा का निरस्कार किया, पम्मी की पवित्रता स खिलवाट की, क्या यह उसके जीवन की विडम्बना नहीं। एक ओर तो वह मुधा का वधन देना है कि वह अपने को टूटने नहीं देगा, उसका प्यार सदैव उसके साथ रहेगा, दूसरी ओर पम्मी के साथ मुक्त यौनाचार उसकी नैतिक मान्यताओं पर प्रहार कर तीव्र यवाय का सूचक बन जाता है।

मुधा-कैलाश दाम्पत्य की असफलता का मूल तत्व पति-पत्नी सबध स्थापित होने से पूर्व (और पश्चात् भी) मुधा का चंदर के प्रति मानसिक रूप से अतिरेक के साथ वैचारिक सबध निर्वाह है। भारती दस स्थिति के प्रभेपण में नाटकीयता और आदना

वादिता संजो देते हैं। नाटकीयता सुधा के कारण और आदर्शवादिता कैलाश के कारण प्रस्तुत हुई। पति-प्रेमी और सुधा का प्रेम त्रिकोण क्या वस्तुतः वाइस इस कैरेट का प्रणय सोना है या चौदह कैरेट की वासनात्मक पॉलिसवाली धातु कैसे? कैलाश एक सीमा तक शुद्ध मना पति है जो चन्दर के प्रति श्रद्धा ही रखता है, पर प्रेमी चन्दर—वह तो वह नहीं रह गया। उसका पतन काल्पनिक नहीं; यथार्थपरक और मनोवैज्ञानिक है। लौह-पुरुष भी तो उसमें वर्तमान है जो प्रेम के कमनीय दीप के ऊपर वासना की ज्वालामुखी भड़काता है। जब कैलाश सुधा को मायके छोड़कर कार्यवश देश से बाहर चला जाता है, तब चन्दर की वासना आहत अहं के कारण आत्मवादी रूप ग्रहण कर उपन्यास में प्रति नाटकीय स्थिति ले आती है जो सुधा-चन्दर वार्ता द्वारा सम्प्रेषित हुई। वार्ता का एक अंश हम अपने मत की पुष्टि के लिए देते हैं—

“सुधा ने एक सूखा हार उठाया और चन्दर पर फेंककर कहा, “चन्द्र, क्या हमेशा मुझे इसी भयानक नरक में रखोगे। क्या सचमुच हमेशा के लिए तुम्हारा प्यार खो दिया मैंने?”

“मेरा प्यार? चन्दर हंसा, उसकी हंसी सन्नाटे से भी ज्यादा भयंकर थी... मैं आज प्यार में विश्वास नहीं करता...”

“फिर?”

“फिर क्यों, उस समय मेरे मन में प्यार का मतलब था त्याग, कल्पना, आदर्श। आज मैं समझ चुका हूँ कि यह सब झूठी बात है, खोखले सपने हैं।”

“तब?”

“तब? आज मैं विश्वास करता हूँ कि प्यार के माने सिर्फ एक हैं, शरीर का संबंध। कम से कम औरत के लिए! औरत बड़ी बातें करेगी, आत्मा, पुनर्जन्म, परलोक मिलन, लेकिन उसकी सिद्धि सिर्फ शरीर में है और वह अपने प्यार की मजिलें पारकर पुरुष को अन्त में एक ही चीज देती है—अपना शरीर। मैं तो अब यह विश्वास करता हूँ सुधा कि वही औरत मुझे प्यार करती है जो मुझे शरीर दे सकती है। वस इसके अलावा प्यार का कोई रूप अब मेरे भाग्य में नहीं है।”

सुधा लठी और चन्दर के पास खड़ी हो गई—“चन्दर तुम भी एक दिन ऐसे हो जाओगे इसकी मुझे कभी उम्मीद नहीं थी। काश कि तुम समझ पाते कि...” सुधा ने दर्द भरे स्वर में कहा।

“स्नेह है।” चन्दर ठठाकर हंस पड़ा—और उसने कहा—“अगर मैं उस स्नेह का प्रमाण मांगू तो! सुधा। दांत पीसकर चन्दर बोला—“अगर तुमसे तुम्हारा शरीर मांगू तो?”

“चन्दर!” सुधा चीखकर पीछे हट गई।

भारती द्वारा प्रस्तुत चन्दर-सुधा वार्ता का यह प्रसंग अबुनातम प्रेम त्रिकोण की अन्वति पर एक प्रश्न चिह्न है जिसके आरम्भ में आदर्शवादिता, सिद्धान्त और आस्था के

स्वर गूँजे हैं किन्तु अन्त में परिस्थितिमूलक आन्तरिक रूप परिवर्तन सामने आते हैं। चन्दर का वागमता एक पैसाचिक रूप में देखा मुष्ठा मान रहा है, अगर यदि चन्दर सात्विक प्रेम का चाना पहनकर सामने खड़ा होता तो गायद मुष्ठा स्वयं समर्पिता बनने का उपक्रम रचती। 'त्रिकाण' प्रेम प्रसंग में प्रेम और वागमता को यह अन्विष्टि रूप गिल्ल की प्रतिपाद परिपूर्ण है। एवं में प्रेम, दूसरे में घृणा और तीसरे में वागमता का फैलाव ही इसमें प्रति फलित होता है। अन्त में यह त्रिकोण मुष्ठा की मूर्ख के साथ टूटता है।

प्रेम और वागमता की विषयनकारी मधुर गायिका की नाटकीयता का सूत्र मनेक स्थला पर पात्रों को मभालन पर भी उपयामकार शक्त प्रतिशान एक नाटककार की भाति पराश में नहीं चना जाता। पहले जो सूत्र वह पात्रों को देता है, उसका दशन कीजिए। मुष्ठा द्वारा नकारात्मक उत्तर पाकर आमप्रवचक चन्दर घर लौटते ही सीसे के सामने जाता है तब सीसे का उसका प्रतिबम्ब उससे कहता है—“और अभी क्या पागलों से कम है तू। अहंकारी पागु! तू बर्ती से भी गया गुजरा है। यहाँ पागल था, लेकिन पागल बुता की तरह काटना नहीं जानता था। तू काटना भी जानता है और अपने भयानक पागलपन को साधना और त्याग भी माविन करता रहता था। दम्भी।

“बस क्या, अब तुम भीमा साथ रहे हो।” चन्दर ने मुट्ठिया बसकर जवाब दिया।

“क्या गुम्मा हो गए मेरे दोस्त! अहंवादी इनने बड़े हो और अपनी तस्वीर देव-वर नाराज होने हो।”

“ठहरा, गलिया मत दा, मुझे समझाओ न कि मेरे जीवन दान में कहाँ पर गलती रहा है।”

“अच्छा, समझो। दया! मैं यह नहीं कहता कि तुम ईमानदार नहीं हो, तुम शक्तिशाली नहीं हो। लेकिन तुम अतर्मुखी रहे, गार व्यक्तिवादी रहे अहंकार अन्त रह। अपने मन की विहूलिया का भी तुमने अपनी लाकत समझने की कोशिश की? कोई भी जीवन-दान मफन नहीं होता अगर उग्रम बाह्य यथाथ और व्यापक सरय धूप-छाह की तरह न मिला हो। मैं मानता हूँ कि तूने मुष्ठा के साथ ऊँचाई निभाई, लेकिन अगर तेरे व्यक्तिगत का, तर मन को जरा-सी ठेस पहुँचती तो तू गुमराह हो गया होता। तूने मुष्ठा के स्नेह का निपेय कर दिया। तूने बिना की, थका का निरस्कार किया तूने मम्मी की पवित्रता धष्ट की—यार इसे अपनी साधना समझ।”

‘वादन के के लभउहर’ में नायक बसन्त कमरे से बार्ता करता है, ‘गुनाहों का देवता’ में चन्दर प्रतिविम्ब में शान कर सामाजिक विद्वेषण ही नहीं करना, परिस्थिति और चरित्र के मधान में अपने व्यक्तिगत के उतार-चढ़ाव का नाटकीय अभिवात्मक चित्र भी प्रस्तुत करता है। इसी में आगे प्रतिविम्ब उसे दार्शनिक परिवेश की दिशा में ले जाने हुए बताता है कि सत्य मिलना है जिसकी आत्मा शान्त और गहरी होती है, समुद्र के अन्तगल की तरह, जो सतह की तरह जो विधुब्ध और तूफानी होता है, उसके

अन्तर्द्वन्द्व में चाहे कितनी गरज हो लेकिन सत्य की शान्त अमृन्मयी आवाज नहीं होती ।

नायिका सुधा परम्परागत नारी की प्रतीक है तो चन्दर अबुनातम और परम्परागत पुरुष का अद्भुत मिश्रण लिए हैं । सुधा की मृत्यु 'गोदान' के होरी की मृत्यु से कम कल्याणजनक नहीं । इसकी मृत्यु पर चन्दर तो चुप रहा, मगर लेखक मौन न रह सका उसने एक टिप्पणी प्रस्तुत की—“जिन्दगी का यन्त्रणा-चक्र एक वृत्त पूरा कर चुका था । सितारे एक क्षितिज से उठकर, आसमान पारकर, दूसरे क्षितिज तक पहुँच चुके थे । साल डेढ़ साल पहले सहसा जिन्दगी की लहरों में उथल-पुथल मच गई थी और विशुद्ध महासागर की तरह भूखी लहरों की बाहं पसारकर वह किसी को दबोच लेने के लिए हुंकार उठी थी । अपनी भयानक लहरों के शिकंजे में सभी को भकभोरकर, सभी के विश्वासों और भावनाओं का चक्काचूर कर अन्त में सबसे प्यारे, सबसे मासूम और सबसे मुकुमार व्यक्तित्व को निकलकर अब घरातल शांत हो गया था—तूफान थम गया था, बादल खुल गए थे, और सितारे फिर आसमान के घोंसलों से भयभीत विहंग शावको की तरह भाक रहे थे ।”

‘गुनाहों का देवता’ को नाटकीय शिल्प-शिल्प की संरचना के आवर्त में लाने का पूर्ण श्रेय संवादों को है, जिनके विषय में डॉ० शिवनारायण श्रीवास्तव लिखते हैं—“संवाद बड़े ही सरस, प्रभविष्णु एवं भावाभिव्यंजन में समर्थ है ।” वस्तुतः ये संवाद उत्कट तीव्रता के कारण उपन्यास में जगह-जगह नाटकीयता का समावेश कर देते हैं । ये संवाद कहीं गम्भीर तो कहीं व्यंग्यात्मक शैली में अभिव्यक्त हुए हैं जैसे—

“बहुत, मुझे ताज्जुब है कि तन्दुरुस्ती के लिए तुमने क्या किया तीन महीने तक !”

“नकरत मिस्टर कपूर ! औरतों से नकरत । उससे अच्छा टॉनिक तन्दुरुस्ती के लिए कोई नहीं है ।”

‘गुनाहों का देवता’ में भारती ने अपनी दृष्टि नये विषय, नये रूप की ओर केन्द्रित की । विषय की दृष्टि से उन्होंने भारतीय मध्य वर्ग के शिक्षित, सुसंस्कृत व्यक्ति की विचारणा सिद्धान्त और यथार्थ जीवन के अन्तराल को नाटकीय शिल्प में रूपायित किया है । भारती वर्णनात्मक शिल्पविधि के कथाकार की भाँति आधुनिक पुरुष द्वारा नारी पर अनगिनत अत्याचारों का विवरण नहीं देते, वे एक पुरुष द्वारा तीन नारियों (चन्दर द्वारा सुधा, विनती और पम्मी) पर किए गए अत्याचार और क्रूरता का नाटकीय प्रभाव संप्रेषित करते हैं । वे चन्दर की भावुकतापरक आदर्शवादिता पर प्रश्नचिह्न लगाते हैं । सुधा के असंतोष की लहरों को गिनते हैं, विनती के सफल विद्रोह का मूल्यांकन करते हैं और पम्मी के रूप में आधुनिकाओं की नग्न वासना के अंक खोलते हैं । उन्होंने प्रेम और विवाह जैसी शाश्वत समस्याओं का आधुनिक शिल्प का चित्र भी खींचा है । नायक

६. गुनाहों का देवता—पृष्ठ ३७६

७. हिन्दी उपन्यास—पृष्ठ ३६२

८. गुनाहों का देवता—पृष्ठ २२७

चंदर ता अनेक बार सोचना है कि क्या पुरुष और नारी के मध्य का एक ही रास्ता है — प्रणय, विवाह, धार मृत्ति । उस मुधा का बंलाश से विवाह करा देने पर सतोष भी है, असतोष भी । वह मन में अनेकश विचारता है कि उसने मुधा के व्यक्तित्व को तोड़ा है । पर वह यह भी तो सोचना है कि आधुनिक व्यक्ति निर्मल है । जानिवाद, परम्परा-वाद और आदमवाद उसे निराश, कृष्टिल और पीडित होने से नहीं बचा सकते, नहीं बचा सकन । उपन्यासकार नाटकीय शिल्पविधि द्वारा हम रचना की एक एक पंक्ति में समाज पर व्यंग्य कर गया है ।



## सातवां अध्याय

### समन्वित शिल्प-विधि के उपन्यास

प्रेमचन्द युग में ही अनेक उपन्यासकारों ने प्रेमचन्द स्कूल के प्रति विद्रोह करके नवीन शिल्प के प्रति मोह अभिव्यक्त किया था। प्रेमचन्दोत्तर युग में समग्र रूप में शिल्प के क्षेत्र में नये प्रयोग करने की प्रवृत्ति ने जोर पकड़ा। इस पक्ष की विस्तृत चर्चा पिछले अध्यायों में हो चुकी है। प्रस्तुत अध्याय में उन उपन्यासों की चर्चा होगी जिन्हें स्वतन्त्र रूप से किसी एक शिल्प-विधि के अन्तर्गत नहीं रखा गया। वस्तुतः एक समय और सीमा ऐसी आती है जब किसी उपन्यास में एक साथ एक से अधिक शिल्प समन्वित हो जाते हैं, जब उपन्यासकार अपनी रचना में एक साथ समाज का वर्णन और व्यक्ति का विश्लेषण करता है, तब उसकी रचना में शिल्प समन्वय स्वाभाविक धर्म बन जाता है।

हिन्दी में भी कतिपय उपन्यासकार भाववस्तु को ऊपरी स्तर पर वर्णित न करके उसके सूक्ष्म पक्षों का विश्लेषण करने में समर्थ हुए हैं। ऐसे उपन्यास जो दृष्टि को ऊपर से गिथिल, बिखरे और आकारहीन दृष्टिगोचर होते हैं, प्रायः शिल्प विहीन नहीं होते, अपितु वे समन्वित शिल्प-विधि की रचना होते हैं। हिन्दी के दीर्घस्थ उपन्यासकार इला-चन्द्र जोशी का 'जहाज का पंक्षी' नवीनतम उपलब्धियों के होते हुए भी अनेक आलोचकों को बिखरा-बिखरा लगा। मगर मुझे उसका अनुभूति पक्ष तीव्र नजर आया। इसका नायक और मूल विषय दोनों विश्लेषणोन्मुखी हैं, जब कि समस्या और समाज वर्णनात्मक। अतः कथाकार ने भाववस्तु में विशिष्टता तथा तीक्ष्णता लाने के लिए नये शिल्प प्रयोग को अपनाया। वस्तुतः समन्वित शिल्प-विधि का यह अन्वेषण जोशी की सूक्ष्म अनुभूति और भावसत्य के अन्वेषण का ही सशक्त पक्ष है, जिसके कारण 'जहाज का पंक्षी' हिन्दी के कतिपय सर्वश्रेष्ठ उपन्यासों में गिना जाने लगा।

'चलते-चलते' का कथाकार वाजपेयी भी अपने पात्रों की बहुलता को दर्शाता हुआ उन्हें समन्वित शिल्प-विधि के परिवेश में घुमाता है और बदलते परिप्रेक्ष्य में उन्हें चित्रित करता है। वाजपेयी भारतीय समाज व्यवस्था की आलोचना वर्णनात्मक होकर और अपने पात्रों का विश्लेषण व्यक्तिपरक पात्रों की अन्तर्चेतना में उभरी समस्याओं पर प्रश्नचिह्न लगाकर करते हैं। 'चलते-चलते' में लेखक कहीं प्रत्यक्ष रूप से पात्रों की वेश-भूषा और कार्यकलाप की आलोचना एक वर्णनात्मक शिल्पी बनकर करता है तो कहीं लिखित भाषक उद्धरण विधि द्वारा पात्रों का विश्लेषण करता है। जैसे—छोटी भाभी नायक को, विचित्र ढंग से, अपने कथन को किसी के कथन-उद्धरण के रूप में रूपायित कर अपनी



उस दृष्टा का अभिप्रेक्ष्य करती है जा प्रत्यक्षन कथा रूप में कहने में कठिन होती।

हिन्दी के दूसरे उपन्यासकार भी हैं जिन्होंने समन्वित गिल्प विधि का प्रयोग जन्म-मरण उपन्यास में किया है। उन्होंने अपनी-अपनी रचनाओं में वर्णन, विश्लेषण चिन्तन, सवाद और प्रतीका को लेकर दो-तीन या उनसे अधिक को अपनाकर रचना के कलात्मक प्रभाव का तीव्र तथा प्रभावशाली बनाने का स्तुत्य कार्य किया है। समन्वित शिल्प विधि की रचनाओं में वही सवाद सम्बन्ध हो गए हैं, वही वर्णनों की व्यापकता है तो वही विश्लेषण की तीक्ष्णता, परन्तु इनकी प्रभावान्मकता असदिग्ध है।

### ‘जहाज का पक्षी’—१९५५

सदगो के प्रशिक्षण द्वारा वैयक्तिक और सामाजिक कल्याण के विषय को समन्वित शिल्प की प्रसिद्ध रचना ‘जहाज का पक्षी’ में सफलतापूर्वक चित्रित किया गया है। अब तक की उपलब्ध रचनाओं में यह इलाचन्द्र जोशी की अन्तिम कृति है। शिल्प की दृष्टि से जागी न सब से पहिले विश्लेषणरमक, फिर वर्णनात्मक और अब अन्तिम रचना में समन्वित गिल्प विधि का प्रयोग किया है।

‘जहाज का पक्षी’ आत्म कथात्मक शैली में रचा गया है। उपन्यास का नायक आत्म-कथा के रूप में अपनी जीवनी के जीवन खण्ड के एक छोटे भाग का वर्णन करता है किन्तु अवसर मिलने ही जीवन की विविष्ट स्थिति का विश्लेषण भी करना चलता है। साधारणतया हमारा है कि जब-जब उसे किसी घटना, व्यक्ति या समाज ने अधिक आदर्शित किया तभी वह अनर्मुखी होकर अन्तःप्रश्न विधि (Introspection) द्वारा अपनी मन स्थिति को छान-बीन करता हुआ दृष्टिगोचर हुआ है। कथा के आरम्भ में ही नायक ने अपनी अस्त-व्यस्त जीवनी, निराश्रित अवस्था और दीन दशा का वर्णन किया है, इसके अनन्तर विश्लेषण भी प्रस्तुत हुआ है, जिसकी कुछ पंक्तियाँ उदाहरण स्वरूप दी जाती हैं—

‘मर सिर के मूँके सूँके, अस्त व्यस्त वाल, घनी घास से भरी बगारियों की तरह दा गलमुच्छे और उन गलमुच्छे के अगत-बगत और नीचे फैले हुए, एक हफ्त से न छीले गए, फसल कटने के बाद नोप रह जाने वाले सूँके खूंटों की तरह छितराए हुए दाढ़ी के कड़ेवाल सय राग के रागियों की तरह मुरझाया हुआ मेरा दुबला पतला, धुले हुए कपड़ों का तरह रक्तहीन सफेद चेहरा, घमी हुई (और सम्भवतः अप्राकृतिक प्रकण से चमकती हुई) आँखें, गंदे पड़े हुए गाल और गान्नी की ठुड्डी की उभरी हुई, नुकीली हड्डियाँ, जिस पर कई दिनों से धूलने की सुविधा न होने से कुर्ता और मैली ही घोंनी—ये सब उपकरण दावकर कई व्यक्ति सभावतः मुझमें भावधान रहना चाहेंगा, यह मैं पहले ही जानता था। एता पक्षि में दुर्दर्श का इतना वर्णन करने के पश्चात् इसकी प्रतिक्रिया सूचक पंक्तियाँ दी जाती हैं—

“... मेरे मन पर अपना प्रभाव छोड़ने लगी, जिसकी कल्पना मात्र से मैं बाद-... जब मेरा हृत्तिवा देखकर मेरी बगल में बैठने वाले एक-एक करके सभी व्यक्ति मुझ पर पेसेवर गुण्डा या गिरहकट होने का संदेह करें

सगे तब अपनी उस हताश स्थिति में उन लोगों के मन की भावना का छुतहा प्रभाव मुझ पर इस रूप में पड़ने लगा कि बीच-बीच में कुछ क्षणों के लिए मैं सचमुच तिरछी दृष्टि से (हाथ से नहीं) पास वाले व्यक्ति की जेब की जांच करने लगता।”

इस उपन्यास में कथानक वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा संयोजित हुआ है। मूल विषय नायक की वैयक्तिक स्थिति है जो सदैव विश्लेषण के लिए तत्पर रहती है, किन्तु इस विषय से संबंधित वस्तु विधान विवरणात्मक है, इतिवृत्तात्मक है। कथा संगठित नहीं है; किन्तु कथा तत्त्व का नितान्त अभाव भी नहीं है। विशृंखल कथा विस्तृत घटनाओं द्वारा उद्भासित हुई है। नायक की संचित अनुभूतियाँ ही कथा की सामग्री हैं, उसमें वर्णित घटनायें ही कथानक के स्तम्भ हैं। कलकत्ता नगरी की बड़ी और भीड़ी गलियाँ, पार्क, अस्पताल, सागर तट और जहाज, हवालात, अदालत, करीम चाचा का अखाड़ा, भादुड़ी महाशय की कोठी, प्यारे की लांडरी, मिस साइमन द्वारा संचालित वेक्यालय, लीला-भवन और रांची का मानसिक अस्पताल केवल नायक के भ्रमण व रहन स्थल ही नहीं हैं; वस्तुतः ये कथानक की भीतियाँ हैं। इनका विस्तृत विवरण और सूक्ष्म निरीक्षण इस उपन्यास में वर्णनात्मक शिल्प-विधि का आभास देता है।

कथावस्तु को वर्णनात्मक बनाने वाला सब से बड़ा तत्त्व है उपन्यास में संयोजित लम्बे-लम्बे भाषणों की तादाद। कुल मिला कर नौ महत्वपूर्ण भाषण विभिन्न अवसरों पर दिलाये गए हैं। ये भाषण पात्रों के अहं की अवस्था के परिचायक हैं। कुछ साहित्यिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, सांस्कृतिक या राजनैतिक विषयों पर प्रकाश डालने के लिये संयोजित किए गए हैं। एक दो भाषण दूसरे पात्रों के मन में उत्पन्न जिज्ञासा को शान्त करने के लिए भावावेश की अवस्था का परिचय देते हैं। नायक द्वारा दिए गए

१. जहाज का पंछी—पृष्ठ ११-१२

२. (क) अस्पताल से चलते समय डॉक्टर को लक्ष्य करके नायक के द्वारा दिया गया भाषण—पृष्ठ ४३ से ४५

(ख) जहाज से पुलिसमैन के साथ चलने से पूर्व अमेरिकन के सम्मुख नायक का संक्षिप्त भाषण—पृष्ठ ८५

(ग) नायक के सम्मुख करीम चाचा का भाषण—पृष्ठ १४५ से १४७

(घ) नायक को लक्ष्य कर करीम चाचा का भाषण—पृष्ठ १८६ से १९०

(ङ) भादुड़ी महाशय के घर रवीन्द्रनाथ के जन्म दिवस पर गोष्ठी में दिया गया नायक का भाषण—पृष्ठ २२८ से २३२

(च) मिस साइमन के अड्डे पर पुलिस कर्मचारी को लक्ष्य कर नायक द्वारा लम्बा वक्तव्य—पृष्ठ ३५१ से ३५२

(छ) नारी संघ में आदरणीया [अध्यक्ष] द्वारा दिया गया लम्बा भाषण—पृष्ठ ४२३ से ४२८

(ज) लीला से वार्ता होने पर उसकी जिज्ञासा शान्तिहित दिया गया नायक का भाषण—पृष्ठ ४४४ से ४४६

(झ) स्वामी जी द्वारा आत्म कथात्मक परिचायक भाषण—पृष्ठ ५२३ से ५३५

भाषण केवल उनके ग्रह के परिचायक ही नहीं है अपितु सामाजिक अवस्था तथा समाज के विशिष्ट व्यक्तियों के रहस्यों का उद्घाटन भी करते हैं। ग्रन्थाल का डॉक्टर, बेबिन वाला अमेरिकन तथा भादुड़ी के घर एकत्रित सभी और पुलिस अफसर एक बार को इन भाषणों द्वारा स्तब्ध ही नहीं हुये हैं, परिवर्तित भी हुये हैं। एक दूसरा डॉक्टर सहानुभूति एवं करुणा की भावना से द्रवित होकर नायक को सहायतार्थ कुछ दे डालता है, भादुड़ी के घर के लोग। पर अजीब सी प्रतिक्रिया होती है ज्योंकि रहस्य भरी गम्भीर दृष्टि से नायक को देखती है, मानवित पुनः प्रमाणित दृष्टि से उनका स्वागत करती है, मुर्रेड नरेड आदि की दृष्टि से निम्न और जिनासा, किन्तु भादुड़ी महाशय को विश्वास ही नहीं आता कि एक रमाइया भी साहित्यिक व्यक्ति हो सकता है, वे उसे प्रच्छन्न कम्युनिस्ट तक कह देते हैं। पुलिस के अफसर तथा भाषण सुनने ही नौ-दो-ग्यारह होने का यत्न करते हैं। भाषणों के पत्रचार की स्थिति बणनामक न हाकर विरलेपणात्मक है।

कथा-चरित्र की बणनामकता का परिचायक दूसरा तत्त्व नायक का बहिर्मुखी प्रवृत्ति की प्रारम्भिकता है। 'लवना', 'मयामी', आदि विश्लेषणात्मक उपन्यासों में जोशी का ध्यान पात्रों की अन्तर्मुखी प्रवृत्ति का और ही केन्द्रित रहा, घटना बाहर तो घटित हो कम घटित हुई है, जो भी प्रसिद्ध घटना है, पात्र के मन की घटना है। मन का ही विश्लेषण है, मन की ही विचारधारा है। 'मुक्तिपथ' में लेकर जहाज का पछी तक की कृतियों में जोशी ने केन्द्रित प्रवृत्ति का बदला, इन उपन्यासों की कथाचरित्र में बहिर्मुखी प्रवृत्ति स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। 'जहाज का पछी' व नायक को ना मुनेषाम बहिर्मुखन में विचरण करने के लिए छोड़ दिया गया है। पात्र और गलिया म हो वह निश्चित, अचानक, विक्षिप्त, अथ विक्षिप्त, मतलब अथवा घूत व्यक्तियों के सम्पर्क में आता है, उनमें दो क्षण वार्ता करके उनकी दायण अवस्था में परिचिन होना है। पात्र म कॉलेज के छात्र, होटल में बनावटी भी० आई० बी० इंस्ट्रक्टर, गडक पर भावारा फिर रही यूदी लडकी फ्लोरा और रेल कोरस का शौकीन युवक बहिर्मुखी होने पर ही उसका सम्पर्क में आने हैं और उसकी अनुभूतियों को बढाने है।

बहिर्घटित घटनाओं का विश्लेषण नायक ने अन्तर्मुखी होकर किया है और यह उसकी चरित्रगत प्रवृत्ति है। बाह्य घटनाओं का वर्णन जितना व्यापक और तीक्ष्ण हुआ है, अन्तर्विश्लेषण की प्रक्रिया भी उतनी ही गहन और सूक्ष्म रही है। विश्लेषण द्वारा उपलब्ध परिणामों के कारण घटनात्मक परिवर्तित हुआ है। 'बरीम चाचा के ठिकाने' की घटनाओं को ही ल। इसमें हरिपद खेमी की उपक्रिया का वर्णन विस्तारपूर्वक किया गया है, साथ ही इस कथा की तीक्ष्णता नायक को अन्तर्मुखी होकर कुछ मनन करने का अवसर भी देती है, हरिपद के साथियों की प्रत्येक क्रिया तथा बात की प्रतिक्रिया का प्रभाव नायक के अन्तर्मुख पर पड़ा है और एक दिन उसने तत्कालीन स्थिति का विश्लेषण भी किया है, जिसकी कुछ पंक्तियाँ उदाहरण स्वरूप दी जाती हैं—“इस प्रकार की बातें सुन-सुनकर मुझे ऐसा लगा जैसे सड़ते बड़ा अण्डा भी मैं हूँ—हरिपद और उसके साथी रह-रहकर एक अजीब-सी गति, असन्तोष और स्वयं अपने प्रति पूर्णता की भी भावना मेरे हृदय को दबाने लगी

फल यह हुआ कि वह सारा वातावरण ही मुझे विजातीय-सा लगने लगा ।”

बेला-नायक तथा लीला नायक सम्पर्क की सारी स्थिति समन्वित शिल्प-विधि का उत्कृष्ट उदाहरण है। बेला, विधवा बेला की जीवनी का विवरण केवल कथा नहीं है, अपितु विषम सामाजिक स्थिति का विश्लेषण भी है। बेला, भावुक, संतप्त, दमित काम वासना से वशीभूत बेला नायक को पाकर अपने सभी अधूरे स्वप्नों की पूर्ति करने के लिए लालायित है।

“तेरे बिना छलिया रे

वाजे ना मुरलिया रे...” आदि गीत उसकी अतृप्त काम वासना के प्रतीक हैं, जिन को सुनकर नायक मनन और विश्लेषण करने पर विवश हो जाता है। गीत की प्रकृति सुनते ही वह विश्लेषण करता है—“साधारण स्थिति में मुझे बेला की इस तरह की बचकानी भावुकता पर हंसी आती। पर मैं प्रारम्भ से ही जानता था कि बेला के सारे बचकानेपन के भीतर-ही-भीतर एक मर्मपोशी रुद्र रोदन बाहर निकलने का रास्ता न पाने के कारण फफक-फफक कर फूल रहा है। उसके विगत संक्षिप्त परिचय एक दिन प्यारे ने मुझे दिया था ...”

“बेला के सारे विगत जीवन की प्रगति और दुर्गति के द्वन्द्वात्मक इतिहास से परिचित होने पर मैं इस निष्कर्ष पर पहुंचा कि बेला उस चिरन्तन विद्रोह के बीज की उपज है। जिसे प्रकृति किसी पुरानी परम्परा, जातिगत या सामाजिक लोक में एक नया परिवर्तन लाने के उद्देश्य से, अज्ञात उपायों से और रहस्यमय तरीकों से, किसी रुढ़िगत समाज के बीच में सहसा बिखेर देती है....”

“पर नये विकास का वह नया बीज तत्त्व क्या सदा के लिए कुण्ठित होकर रह जाएगा ?....”

“पर मैं जानता था कि आज के युग में जीवन का जैसा रूढ़ीय समाज में चल रहा है, उसमें मुझ जैसे व्यक्ति को स्थिरता पाने की कोई सुविधा कही किसी भी रूप में प्राप्त नहीं हो सकती। इसलिए प्रारम्भ ही से बेला के उत्साह को ठंडा करते रहने की नीति अख्तियार किए हुए था।।”

लीला-नायक प्रणय परिणति तक नाना घटनाओं का वर्णन तथा अनेक स्थितियों का विश्लेषण किया गया है। लीला के बाह्य आपे का वर्णन, उनके घर का विवरण, उसकी सहेलियों तथा नारी संध का परिचय विस्तारपूर्वक दिया गया है, साथ ही लीला तथा नायक के अन्तर्भूत की गांठ को मनोविश्लेषण द्वारा खोला गया है। लीला अमुन्दर है, अतएव हीनता की ग्रन्थि उसके चेतन को आन्दोलित रखती है। उसने सम्पन्न होने पर भी विवाह क्यों नहीं किया, इस तथ्य का रहस्योद्घाटन विश्लेषण द्वारा नायक के सम्मुख प्रकट किया है—“इस देश की जैसी गिरी हालत है, उसे देखते हुए लगता तो यही है कि बहुत कम युवक एक निर्धन लड़की से विवाह करने को राजी होते हैं। आपके जैसा गुणों का पारखी कोई विरला ही मिल पाता....”

३. जहाज का पंछी—पृष्ठ १८७

४. वही—पृष्ठ २६१ से २६६

“मुझमें कुछ ऐसी विशेष गुण भी नहीं हैं, इसलिए एक भी न मिलता, यह मैं जानती हूँ, पर आज मेरी सम्पत्ति और स्वतंत्र स्थिति देखकर कई युवक मुझमें वैवाहिक सम्बन्ध स्थापित करने के लिए अपनी उत्सुकता जता चुके हैं और बहुत से आज भी तैयार हैं। मैं अच्छी तरह जानती हूँ कि मुझ जैसी असुन्दर और गुणहीन नारी से जो विवाह करने को राजी होगा वह मुझमें नहीं बल्कि मेरी सम्पत्ति से विवाह करना चाहेगा। इसलिए मैं अभी तक अनन्याही और अकेली हूँ।”

साम्प्रतिक कला केन्द्र जिसका मंचालन लीला कर रही है, मारवाडी, गुजराती और बंगाली मस्झिन-प्रेमी लोगो की मस्झा है, इसका परित्यक्त भी समन्वित शिल्प का उदाहरण है। इसका कला के विकास और उसके महत्त्व का रहस्य बताया गया है। अली किन्तु अलन्द की अनुभूति के उद्देश्य की केवल भाव व्याख्या ही नहीं हुई, सूक्ष्म विश्लेषण भी प्रस्तुत हुआ है। एक स्थान पर इसी का विश्लेषण करता हुआ नायक लीला से कहता है—“यही है कलात्मक सौन्दर्य जनित अतीविक्रम मानन्द”। यह अकारण ही हसता है, अकारण ही रगता है और अकारण ही क्षण में उत्पन्न होकर अकारण ही दूसरे ही क्षण गायब भी हो जाता है। और रोग का विविध महत्त्व है—उस पर प्रकाश डालने हुए अली कुछ पक्तियाँ म वह कहता है—“आसुओं का निकलना अच्छा है। हम लोग इस युग के स्त्री-पुरुष सब ऐसे जड़ और निश्चेष्ट हो गए हैं कि कठोर से कठोर परिस्थितियाँ म भी रा नहीं पात, बस पथर के आसू निकाल कर ही रह जात हैं। इसलिए अगर किसी उपाय में भावातव्य उमड़कर आखा में आसू निकल आवे तो इससे मन के तिलार में सहायता मिलती है।”

लीला और नायक दोनों ही सांस्कृतिक व्यक्ति हैं। उनके तक बिनक जहाँ वण-नात्म है, वहाँ मनोवैज्ञानिक विश्लेषण भी प्रस्तुत करत हैं। महात्मा बुद्ध के वैराग्य के विषय पर हुई उनकी बात वणनात्मक तो है ही, मनोवैज्ञानिक भी है। बात के पश्चात् नायक द्वारा किया गया विश्लेषण प्रस्तुत है—“लीला के मुँह के भाव से लगता था कि मेरे विचारों से पूरी तरह सहमत न होने पर भी वह स्वल्प, चकित और किसी हृद तक पुलकित हो रही थी।” लीला-नायक प्रणय की पेंग बड़ी ऊँची उड़ान लेती है। नायक के मुँह से ‘लोब्रिए’ के स्थान पर ‘लो’ निकल जाने पर और लीला के मुख से ‘आप बड़े बहमी हैं, बड़े दुष्ट हो तुम’, आदि छोटे-छाटे वाक्य एक प्रेमात्मक सप्ताह की सृष्टि कर देते हैं। नीरजा प्रमद इस कथानक में कही भी फिट नहीं बैठती है।

‘जहाज का पछी’ में वैयक्तिक पात्रों की उद्भावना हुई है। नायक, बेला और लीला वैयक्तिक प्रकृति वाले चरित्र हैं, किन्तु साथ ही सामाजिक समस्याओं के उदात्तक पात्रों के रूप में भावुनी महोदय, मिस सादमन, अमला, जुलैसा और सुजाना आदि चरित्रों को प्रस्तुत किया गया है। नायक के रूप में एक ऐसा व्यक्ति उपस्थित हुआ है जो वैयक्तिक

५ जहाज का पछी—पृष्ठ ३७६

६ वही—पृष्ठ ३८७

७ वही—पृष्ठ ३८८

और सामाजिक चरित्रों और समस्याओं की पूरी-पूरी छान-बीन करता है। उसने समाज के व्यापक रूप का वर्णन मात्र ही नहीं किया है अपितु विशिष्ट व्यक्तियों के व्यक्तित्व का सूक्ष्म अन्वेषण भी किया है।

नायक का चरित्र गत्यात्मक (Dynamic) है। उसने परिस्थिति के अनुसार रहकर भी अपने को परिस्थिति से ऊपर उठाकर जीवन-यापन किया है। इस उपन्यास की सबसे विशिष्ट चरित्रगत प्रवृत्ति है, पात्रों की द्वन्द्वात्मक स्थिति। नायक, बेला और लीला के मन का द्वन्द्व अपूर्व है। नायक तो इसी द्वन्द्व की प्रतिक्रिया स्वरूप कहीं भी स्थिर नहीं रहता। लीला के घर को सबसे अधिक आकर्षक पाकर भी उसकी मनःस्थिति डांवाडोल रहती है। अनेक बार उसके मन में उस भवन को छोड़कर भाग जाने के लिए तैयार हुआ है।<sup>१५</sup> भावुकता के क्षणों में वह उस घर का त्याग कर रांची पहुँच जाता है।

‘जहाज का पंछी’ का नायक जोशी के पहले उपन्यासों के नायकों की अपेक्षा अधिक बौद्धिक, अधिक भावुक और अधिक विश्लेषक है। उसमें धन अर्जित कर, यश कमाने वाली बौद्धिकता न सही किन्तु व्यक्ति, समाज, राजनीति, वर्म और राष्ट्र का विश्लेषण करने की प्रतिभा है। भावुकता के क्षणों में उसका बहाव उसके अहंकार ही एक रूप है। नायक का अहं ‘संन्यासी’ के नन्दकिशोर और ‘प्रेत और छाया’ के पारसनाथ वाला उच्चतर अहं (Super ego) नहीं है, स्वाभिमान का परिचायक अहं है जो अनेक स्थलों पर उसकी शक्ति की सीमाओं का परिचय देता है। एक-दो स्थलों पर जहाँ उसका अहं विस्फोटक सिद्ध हुआ है, वहीं उसने वैश्लेषिक प्रक्रिया द्वारा उसकी स्वीकृति दी है जैसे—

“सोचते-सोचते जो पहली बात मेरे मन में जमी वह थी कि सभा से घर लौटने पर लीला को मैंने भाषण की तरह जो बातें सुनाई थी उसकी कोई आवश्यकता नहीं थी और वह केवल मेरे अहं का असामयिक विस्फोट था। क्या आवश्यकता थी लीला को यह बताने की कि मेरी रहस्यात्मक चेतना अत्यधिक विकसित रही है और मैं कला और संस्कृति का जन्मजात प्रेमी रहा हूँ, पर अब जीवन के कठोर अनुभवों के स्तूप ने मेरी उस प्रवृत्ति को भुक्तभोरने, उसे तल से सतह तक मथने, अपने प्रति उसकी श्रद्धा और सहानुभूति जमाने और उसकी अपरिपक्व भावात्मक चेतना को डावांडोल करके उसे बरगलाने के अतिरिक्त मेरी उस तरह की बातों का और क्या उद्देश्य हो सकता था... केवल अपने अज्ञात में अपने मूर्खतापूर्ण अहं की तृप्ति मैंने की और उस तृप्ति के लिए एक ऐसी नारी को मैंने अपने मनोजाल में उलझाया जो बौद्धिकता के क्षेत्र में बहुत आगे बढ़ी हुई न होने पर भी मन के क्षेत्र में अपेक्षाकृत शान्त और स्वस्थ जीवन बिता रही थी। उसके भीतर असन्तोष और अशान्ति के कीटाणु प्रविष्ट कराके मैं उसे किस मद्भवार में घसीट कर छोड़ देना चाहता हूँ।”<sup>१६</sup>

नायक का पीड़ित अन्तर्मन अवसर और सुपात्र पाते ही बांध तोड़कर वरवस फूट पड़ता है। कभी भाषण, कभी वक्तव्य, कभी तर्क-वितर्क और कभी विश्लेषण की क्रिया-

१. जहाज का पंछी—पृष्ठ ४१६, ४५४, ४५८

२. वही—पृष्ठ ४५२

प्रतिक्रिया द्वारा उसे अभिव्यक्ति मिली है। लीला के सम्मुख तो उसने अपने अन्तमन में छिपी सभी अनुभूतियों, स्मृतियों, विचारों एवं भाव भगिमाओं को खोलकर रख दिया है। उसमें आत्म करणा की भावना जाग्रत करके वह उसे सदैव के लिए अपने अनुकूल बना लेता है। राखी में मानसिक चिकित्सालय में नायक ने नाना पात्रों के सबेगों का अध्ययन किया है। इसमें उसके अपने गवेगा में सन्तुष्ट स्थापित हो गया। नायक के अनुभव उसे दृढ़ तथा सम्पन्न बना देने हैं।

‘जहाज का पटो’ शिल्प और कला की दृष्टि से जोशी की पूर्ववर्ती कृतियों से कहीं बड़-बड़ाकर है। इसमें परिस्थितिकूल पात्रों की योजना की गई है, अवसर अनुकूल समापण दिए गए हैं। अतः में एक आलोचक के इस कथन से बिल्कुल सहमत नहीं हूँ जिसमें उन्होंने कहा है कि ‘जहाज का पटो’ जोशी जी के सम्पूर्ण उपन्यासों में विकास की सीढ़ी में जीवन दशन से हीन है। नायक केवल अपने कार्यों में निष्क्रिय प्रतीत नहीं होता बल्कि उसमें अस्वाभाविक गुणा का भी उल्लेख कर दिया है।

### डॉ० रागेय राघव

डॉ० रागेय राघव बड़े प्रतिभा सम्पन्न लेखक हैं, इन्होंने नाटक, कहानी, निबंध, आलोचना के साथ-साथ उपन्यास का सृजन किया है। परन्तु इनकी रचि अधिकतर उपन्यास की ओर उन्मुख रही, यद्यपि उन्होंने आलोचना और उपन्यास भी लिखे, तथापि उपन्यास लेखन में उनकी जो प्रतिभा प्रगट हुई, वह अन्यत्र नहीं उपन्यास में भी ऐतिहासिक उपन्यासकार के नाम ही हिन्दी जगत में वर्मा जी की अधिक स्थिति प्राप्त हुई। रागेय राघव के उपन्यास सामाजिक चेतना और ऐतिहासिक अवेषण का परिणाम हैं। ‘परदे’ सबप्रथम प्रकाशित उपन्यास है, जिसका प्रकाशन सन् १९४१ में हुआ। इस उपन्यास में प्रकरणा की भरमार है। इस रचना में उपन्यासकार भारतीय कॉलजों के विद्यार्थियों के जीवन पर प्रकाश डालना है, उपन्यास वर्णनात्मक शिल्प द्वारा भगवती नाम के छात्र के जीवन के विवरण प्रस्तुत करता है।

### मुर्दों का टीला—१९४८

‘मुर्दों का टीला’ रागेयराघव का सर्वप्रसिद्ध उपन्यास है जो ऐतिहासिक होते हुए भी वर्णनात्मक शिल्प के बजाय समन्वित शिल्पविधि में रच्य गया है। इस उपन्यास के छपने ही हिन्दी आलोचकों का ध्यान इसकी ओर आकर्षित हुआ और एक आलोचक ने इसके विषय में कहा—“मुर्दों का टीला सम्भवतः रागेयराघव का अब तक का सबसे महत्वपूर्ण ऐतिहासिक उपन्यास है। जिसमें उन्होंने मोहन-जोदड़ों के समय के अज्ञान सामाजिक सांस्कृतिक जीवन की कल्पना जय ‘कहानी’ कही है। इस प्रागैतिहासिक सम्यता पर साहित्यिक ‘कल्पना’ का यह हिन्दी में पहला उपन्यास है।”

‘मुर्दों का टीला’ एक ऐतिहासिक ही नहीं प्रागैतिहासिक कालीन उपन्यास है।

इसमें कथाकार ने 'मोहन-जोदड़ों' की प्रागैतिहासिक घटना को द्विविद्ध दृष्टिकोण से विजित किया है। वातावरण विनियोग कथा घटनाप्रवाह, बहिर्मुखी होने के कारण वर्णनात्मक है। जबकि पात्रों को प्राचीन परिवेश में रखकर उनका विश्लेषण भी किया हो गया है। साथ ही प्रागैतिहासिक युग की समस्याओं का विश्लेषण भी प्रस्तुत किया गया है। वर्णन-विश्लेषण के विनियोग के कारण यह रचना समन्वित 'शिल्प-विधि' की रचना बन गई है। इसमें अधिनायकवाद एवं राजतंत्र के स्थान पर प्रजातंत्र के प्रति आग्रह साम्राज्य के प्रति घृणा आभिजात्य वर्ग के दम्भ पर प्रहारवादी स्वतंत्रता की पुकार और मानवता के सिद्धान्तों की बकालत अवश्य की गई है, किन्तु यह बकालत मार्क्सवादी उपन्यासकारों के प्रचार की भांति मुखरित नहीं हुई है। 'मुर्दों का टीला' का कथानक मृगलावत है। इसमें 'मनिबन्ध' की ऐसी जीवन्मथा है, जिसमें विवरणों की भरमार है। समन्वित शिल्प-विधि का सम आयोजन करने के लिए कथानक को प्रागैतिहासिक और समाज-परक बनाने हुए वर्णनात्मकता का परिचय देता है। वही वह आधुनिक मनोवैज्ञानिक साधनों का प्रयोग करता हुआ प्रमुख पात्रों का मनोविश्लेषण भी प्रस्तुत करता है। लेखक का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत करने के लिए हम उपन्यास के प्रमुख पात्र 'मनिबन्ध' के चरित्र विश्लेषण का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं—“पिछले दिनों की वर्षों पूर्व की बातें एक-एक करके आयों के सामने गुजर गईं, और उन स्मृतियों ने समय पर ऐसे अमिट चिह्न छोड़े जो गर्म वातु लेकर मांस के मांगने पर... जिन बातों को मनुष्य भूल जाना चाहता है, वही उसे बार-बार क्यों याद आती है। क्या मनुष्य का अतीत वह भयानक पिशाच है, जो उनके भविष्य में वर्तमान का पत्थर बनकर पड़ा रहता ?” इस उदाहरण से स्पष्ट हो जाता है कि उपन्यास में संयोजित विश्लेषण अति स्वाभाविक है।

'मुर्दों का टीला' का कथानक अत्यधिक चमत्कारपूर्ण है, और इनका घटनावक कुतूहलपक्षेक रोमांचकारी, कल्पना से ओतप्रोत है। उपन्यास की रोमांचकारिता इसी बात से सिद्ध हो जाती है कि इस उपन्यास में अनेक पात्रों की हत्या दिखाई गई है, अथवा कुछ पात्रों की हत्या के असफल प्रयास भी दिखाए गए हैं। हत्या कार्य में मुख्य पात्रों के साथ-साथ स्त्री पात्र भी तत्पर दिखाए गए हैं। कथा की गति पहले मंद, उत्तरोत्तर द्रुत होती गई है। कथाकार की वर्णन विवरण रचि के कारण कथानक अनेक स्तरों पर वर्णन आधिक्य के कारण कथानक की रोचकता भी बढ़ी है, किन्तु नाटकीय-प्रसंगों के कारण भाविकता की ओर वृद्धि हुई है।

'मुर्दों का टीला' एक पात्र बहुत उपन्यास है। ये पात्र दो भागों में विभाजित किए जा सकते हैं। एक प्रगतिवादी, प्रतिस्पर्धावादी, 'मनिबन्ध' आधुनिकतावादी, मार्क्सवादी नागरिक जीवन की महान आकांक्षाओं के दम्भ में परिपूर्ण है, जबकि विरोधी यह पिलरी मित्र... हेकादास मानवीय अधिकारों के प्रबल समर्थक है। 'मनिबन्ध' विनाश के पुत्र था भी कि नहीं, इस संबंध में उपन्यासकार एक प्रकार की सारंश का प्रयोग उपन्यास में, जिसे इन मर्दों में विश्लेषित किया गया है—“मनिबन्ध विनाश के पुत्र



पुत्र था, आज तक सादेह था आज वह पूरा हा गया। अब कोई सारा वाकी नहीं। किन्तु कुलीन, रक्त की कुलीनता का यह दम्भ जिनका भीषण दुराचार है। इस लोभुष मनुष्य का, जो अपने आपको 'याय दन का प्रयत्न करता है' फिर शब्द कानों में गूँज उठा— "कुलीन ।। और विश्वजित मन ही मन हमा, कुलीन । वह स्वयं ही कुलीन नहीं था ।" कुलीनता के दम्भ का यह विस्फोटक अति सन्निध पर प्रभावशाली है। कुलीनता के दम्भ पर लगाया गया यह प्रसन्नचित्त कथाकार के कला-कौशल और समवित शिल्प-विधि का प्रमाणपत्र बनकर सामने आया है। इसी प्रकार से कथाकार दासों के दाहण पीडन का विस्लेषण करते हुए प्राचीन समाज में वर्तमान पात्रों में सवेदना जागृत करता है। हेता और नीलूफर दोनों दासी हैं। पर दाता अपने चातुर्य से, जीवन की विपदाओं से प्राण पानी हैं। नीलूफर तो अपने सौंदर्य तथा कुशलता से मनिवन्ध की प्रेयसी बन जाती है, और स्वामिनी बनती ही वह दूसरी दासियों और दास पात्रों के साथ दुर्व्यवहार करने लगती है। परन्तु जब एक दूसरी औरत उसे मनिवन्ध द्वारा उपेक्षित बनवा देती है, तब उसको जीवन की कष्ट घण्टी सीधी गले के समान पाठक को मोह लेती है। यहीं उपन्यासकार ने भीरी जीवन की कष्टों को सामाजिक चेतना की सवेदना के स्तर पर विश्लेषित किया है।

रायय रायव की 'पात्र मयाजना' अति आकर्षक है। इस ही पात्र में जीवन की नाना स्थितियों का वर्णन, विवर्तन और नाटकीय संकेत कथाकार की समन्वित शिल्प-विधि की उपलब्धि मानी जावेगी। नीलूफर' में क्रीत दासी का सारा रूप वर्णनात्मक है और उसका मनिवन्ध सत्रय पूर्णरूप से विस्लेषणात्मक है। अतः उसका विद्रोह नाटकीय मार्कनिकता रखता है। मनिवन्ध नृपस्य रूप के रूप में हमारे सामने आता है। धीरे-धीरे उसके चरित्र में एक परिवर्तन आया और ग्यारहवें परिच्छेद में तो वह आत्मगतानि में परिपूर्ण होकर आत्मविस्लेषण भी करने लगता है। जैसे— "मनिवन्ध ? जो स्वयं से भी मूल्य मणिका का प्रयत्न है यदि वह सब त्याग दे तो उसकी जगह वह अनेक कुत्ते ने लेंगे जो मनिवन्ध बनने के लिए जीम निकालकर हाफने हुए भाग रहे हैं। तो क्या मनिवन्ध इसी प्रकार समाप्त हो जावेगा ?" इस विस्लेषण में एक और मनोविस्लेषण है तो दूसरी ओर प्रतीति बनता भी है। उपन्यासकार मनिवन्ध को सपत्तिशाली के सापेक्षिक रूप में चित्रित करता है। इसका पहला नाम सिन्धुदत्त था, वह भी प्रतीकात्मक है, क्योंकि उसे सिन्धु न देव लिया था, उसे अनेक बार नीलूफर की थाद हो आती है और वह भी कमल को देखकर कपोति नीलूफर का अर्थ ही कमल है।

कथाकार ने कहीं वर्णनात्मकता कहीं विस्लेषणात्मक शिल्प विधि का आश्रय लेते हुए पूर्वं कथाका का वर्णन किया है और पात्रों का विस्लेषण किया है। उपन्यास के ग्यारहवें अध्याय में तो वह कहीं स्वतन्त्रता द्वारा, कहीं चेतना प्रवाहवादी विधि द्वारा अपने पात्रों के अचेतन मन की अन्तर्दृष्टि का विस्लेषण कर गया है। नीलूफर बड़े प्रयासों

के पश्चात् गायक का प्रेम और विश्वास पाती है, किन्तु उसके अचेतन मन में यह भय बना रहता है कि योंही मनिवन्ध और वेणी के कारण गायक को भी खो दे, पृष्ठ २५८ पर उसने जो स्वप्न देखा है, वह उसकी अन्तश्चेतना की आशंकाशालिता का प्रतीक है।

डॉ० राणिय राधव ने इस उपन्यास के पात्रों के चरित्र-चित्रण में समन्वित शिल्प-विधि का सहारा लेते हुए वर्णन और विश्लेषण के साथ-साथ संवादों को भी परम्परा दी है—एक दास की हत्या हो जाने पर एक अन्य दास इस हत्याकाण्ड की सूचना देने के लिए आता है और संवाद इस प्रकार से संयोजित हुआ है—

“महाप्रभु !” दास से हांपते हुए कहा।

“क्या है ?” मनिवन्ध व्याघात से कुड़ गया। वेणी (प्रेयसी) सामने बंठी थी।

“महाप्रभु !” दास ने हांपते स्वर में फिर कहा।

“क्या है ? कह न !” मनिवन्ध ने भुझलाकर कहा—“मूर्ख ! कहता कुछ नहीं, बस महाप्रभु ! महाप्रभु !”

दास कांप रहा था। भय से उसके मुंह से फिर निकल गया—महाप्रभु।

“दास !” मनिवन्ध गरज उठा। “लगता है आज तेरा सिर तेरे कन्वों पर बहुत भारी हो गया है ?”

दास नीचे लोट गया। मनिवन्ध को उसकी यह अवस्था देखकर विस्मय हुआ। उसने देखा वह अत्यन्त डरा हुआ था। उसने संयत होकर सात्वना देते हुए कहा—

“क्या है दास ? क्या बात है ?”

“मुझे अभय दीजिए प्रभु ! अभय दीजिए।” दास ने गिड़गिड़ाते हुए कहा।

वेणी ने कहा—“निर्भीक होकर कह दास। क्या कहना है तुम्हें ?”

“स्वामिनी ! मैंने देखा है। अभी देखकर आया हूँ...”

“क्या देखकर आया है ?”

“प्रभु ! रक्त...”

“रक्त ? वेणी ने पूछा, कैसे निकला ?”

“नहीं देवी ! हत्या !”

मनिवन्ध ने सुना और हठात् उठकर खड़ा हो गया।

“हत्या !!” मनिवन्ध ने गम्भीर गर्जन किया—“कैसी हत्या ! किसकी हत्या !! ... उसने फिर कहा—दास ! शीघ्र वह !”

“प्रभु ! दास कक्ष के प्रांगण में अक्षय प्रधान...”

“अक्षय प्रधान ?”

“कहने दीजिए प्रभु !” वेणी ने कहा—“मूर्ख डर गया है।”

मनिवन्ध ने चुप होकर देखा। दास ने फिर कहा—“अवश्य प्रधान की हत्या हो गई है। उसका सिर फट गया है और रक्त से पक्का प्रांगण भोग गया है...”

“सच कह रहा है तू।” मनिवन्ध ने फिर पूछा।

“देव मैं निरपराध हूँ।” दास की गिड़गिड़ाहट से मनिवन्ध को घृणा हो गई।

वैर्णा चौक उठी "इस मवाद द्वारा पात्रों की मज स्थिति तो प्रवाण में आई ही, क्या की गत्यामयता में भी अभिवृद्धि हुई और एक पात्र में नाटकीयता आ गई। मनिबन्ध के माय पाठक का आत्मीय संबंध स्थापित कराने में इस प्रकार के मवाद पूर्ण सफल हुए हैं। इस दृष्टि से इस उपन्यास की गिल्म विधि प्रेमचंद या इलाचन्द्र जोशी या डॉ० घमवीर भारती की शिल्प विधि से भिन्न है। एक प्रकार इसमें ध्वष्ट चित्रों को भवनिष्ठ कर शक्ति निया में एकामकता स्थापित हुई है, दूसरी ओर प्रागैतिहासिक युग की जीवन गाथा की सरचना में क्याकार गुणीन समझाओं तथा विचारणाओं को सुगठित कर गया है। एक ओर सामन्तगद्दी का प्रागैतिहासिक सफल चित्रण है, दूसरी ओर दाम प्रया आदि की बड़ी आभाचना, जो लेखक के जनवादी दृष्टिकोण की परिचायक है।

'मुर्दा का टीला' की भूमिका में रागेय राधक ने ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य, तटस्थता और वैज्ञानिकता का पत्र लेते हुए कहा भी था—“मिथ और एमाम, मुमर और मोहन जादवा व दार्शनिक तत्वा की भनक देने का मैंने प्रयत्न किया है। उमम मैंने विशेष ध्यान रखा है कि उम काल के अनुसार ही सबका वर्णन किया जाए। आत्रकल हिन्दी में ऐसे बहुत से उपन्यास निकल रहे हैं जिनमें घटभुन बाते साबित कर दी जाती हैं, ऐसे भनक उदाहरण हैं। वेद है आपको यहाँ 'दाम दासी' की मो बात करना मिलेगा। उसकी परिस्थिति प्रकट है। वह उम काल के दार्शनिकों की-सी गिहित बहम नहीं कर सकता, न वह वैज्ञानिक भौतिकवाद मानता है न दृष्टात्मक ऐतिहासिक व्याख्या ही। मैं समझता हूँ, इतिहास का इतिहास की सफल भनक करने देना ठीक है, न कि अपने आपको पात्र बनाकर किए-कगए पर पानी फेर देना। श्री भगवतदाराण उपाध्याय एकमात्र ऐसे लेखक हैं, जिनमें यह दोष नहीं है। मुझे उनमें काफी सहायता मिली है किन्तु उनमें पौराणिकता काफी है।” रागेय राधक यह लिखकर अपना दृष्टिकोण स्पष्ट कर गए हैं। उन्होंने अपने इस उपन्यास में यगपाल या राहुन की तरह मान्यवादी अथवा वर्गवादी दृष्टिकोण का प्रचार किए बिना मान्यतावाद और आधुनिक संवेदना को ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में चित्रित कर दिया है, वह भी समन्वित शिल्प-विधि द्वारा, अधिक बहने की चाहना वर्णनात्मक शिल्पी के रूप में, मानसिक ऊहापाह एक विस्मेषणात्मक शिल्पी जनकर और नाटकीयता का रंग एक नाटकीय गिन्यकार का रूप धारण करके 'मुर्दा का टीला' में अवतरित हुए।

'मुर्दा का टीला' में विस्मेषण प्रक्रिया भी और मवाद सौन्दर्य भी है, इस बात की पर्याप्त चर्चा हो चुकी। अब इनकी भाषा और शैली पर भी विचार कर लें। इनकी भाषा सरल है और शैली विषय अनुकूल, जिसके कारण इनके शिल्प में स्वतः स्पृष्टि की दीप्ति आ गई है। जो निम्नलिखित उद्धरण से स्पष्ट हो जायेगा—“प्रकोष्ठ में फिर दो ही रह गए—सुन्दर युवती—और मनिबन्ध—।

“तुम कौन हो?” मनिबन्ध ने धनगर से पूछा—“तुम कोई दासी तो नहीं

५ मुर्दा का टीला—पृष्ठ ३३६-३७

६ वही—भूमिका से अवतरित

पात्र, मन्त्राद, वातावरण और विचारणा का सानुपातिक समन्वय इस रचना को समन्वित शिल्प विधि की रचना बना देता है। इस निम्न में डॉ० घन ने ठीक ही लिखा है—  
 “प्रगतिवादी नाटक इतिहास के सदन में मानव के उस स्वरूप तथा उसके विकास के उस मोपान का चित्रण करता है जिसे वह उपन्यास कर चुका है। इस कारण गमय राघव के प्रभुत उपन्यास में विन्नभित्तर तथा विद्वजित आदि के चरित्र साम्यवाद के दाव में नही होने गए, प्रगति उनका चरित्र तदुपयोगी परिस्थिति के अनुकूल प्रगतिशील विचारों के बाहक हैं जो उनकी निजी अनुभूतियों की दन हैं। उपन्यासकार ने मृतक समाज को पुनर्जीवित करने का प्रयास में परोपकार में प्रगतिवादी जीवन दृष्टि का उपयोग करने पर भी कलात्मक मयम तथा वैज्ञानिक तटस्थता का प्रमाण दिया है।” समन्वित शिल्प-विधि की अवधारणा इन रचना में सच है।

### विष्णु प्रभाकर

नई पीढ़ी के विद्रोह का प्रतीक उपन्यास रचना का साधन बनाने वाले एक उपन्यासकार हैं श्री विष्णु प्रभाकर। इन्होंने पुरुष की तुलना में नारी वग की विद्रोह वाणी को समन्वित शिल्प द्वारा अपने उपन्यास साहित्य में प्रसारित किया है। ‘निधिकान्त’—१९४५ आपका प्रथम उपन्यास है जिसमें राजनीति और समाज ही कथा का प्रतिपाद है। लेखक की विचारणा का बाहक यह उपन्यास काफी प्रसिद्ध हुआ।

### तट के बचन—१९५५

‘तट के बचन’ उपन्यासकार के अपने शब्दों में एक नई काटि का उपन्यास है। ‘दा शब्द में वह लिखता है—“तट के बचन मेरा दूसरा उपन्यास है। इसके बारे में विशेष कुछ कहने की धृष्टता मैं नहीं करूंगा, लेकिन दो-तीन बातें अवश्य कहना चाहूंगा। एक तो यह कि यह उपन्यास मात्र मनोरंजन के लिए नहीं है। दूसरी बात यह कि इस उपन्यास में पात्र अपेक्षाकृत कुछ अधिक हैं। ऐसा मेरे चाहने पर नहीं हुआ है। मुझे तो स्वयं उनका अधिक जानना खना है, पर समाज का जो चित्र मेरे सामने था, उसमें अनेकानेक दाप फँसे पड़े थे। उन्ही में से कुछ कथानक के साथ घनायास ही उपन्यास में आ गए।” मेरे मना-नुसार उपन्यास मात्र मनोरंजन की श्रीवृद्धि करता है दूसरे पात्र बहुत हाज़िर न बनना-सक बन पाए, न विनयनात्मक। ये पात्र कहीं सामाजिक बनने का उपक्रम रचते हैं, कहीं वैयक्तिक बन मनाविद्वत्पण पर प्रत्यक्ष लगाते हैं।

वमन्त, शशि, सदीप, मुनील, सत्यद, नीलम, मालती, ललिता, नरेण, रतिमा, वरिस्टर (नरेण के पिता), अन्तुल सरला, रामेश्वर, बकील, शोला, गोपाल, कहेया लाल चावला, प्रभात, अतीता सब मर्तों के पात्र नगन हैं। उपन्यासकार अन्तर्जातीय विवाह के प्रश्न को जिस गम्भीरता से उठाता है, पात्र सहज ही कही भाग कर, कही

स्वयं विवाह रचकर सब गुड़-गोबर कर देते हैं। सत्येन्द्र-नीलम संबंध, सुनील-शशि प्रणय, सरला का विवाह से पूर्व घर से भाग जाना, नरेश-शीला विवाह मानवीय दुर्बलता के परिचायक हैं। इन पात्रों के मन में विद्रोही भाव उभरते हैं, मगर दूध के उफान के समान बैठ जाते हैं। विवाह के पश्चात् न शशि का व्यक्तित्व उभरा, न सरला का, हालांकि इन दोनों ने अपनी इच्छा से विवाह से पूर्व प्रेम का वरण किया है। प्रश्न है—भारतीय समाज में विवाह पूर्व प्रेम की असंगति का। विष्णु प्रभाकर जिस द्रुत गति के साथ भारत के मध्यवर्गीय युवक युवतियों के प्रेम-शाप को चित्रित करना चाहते हैं, फलक उनका साथ नहीं देता। यदि उपन्यासकार इसी विषय को समन्वित शिल्प-विधि की अपेक्षा कम पात्र लेकर विश्लेषणात्मक या प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की रचना बनाता तो अवश्य सफल होता।

नीलम को एक सशक्त पात्र बनाने का लेखक का प्रयास विफल रहा। जब वह रतिया के विवाह प्रस्ताव को नकार देती है और अस्पताल में पड़ी विचारती है तभी उसके कान गूँजने लगते हैं—“याद रख नीलम, तुझे जीना है। ससार से जूझकर जीना है। जब तक शरीर में प्राण हैं, तब तक तुझे जीवन का सम्मान करना है। वेशक, तुझे भीख मांगनी पड़े, दर दर की खाक छाननी पड़े, पर सदा यही समझना, वह भीख मान-वता की भीख है। वह खाक, मातृभूमि की खाक है।”<sup>२</sup> पत्रों में भी नीलम अपनी मनोदशा वर्णित करती है, मगर वह सब प्रभावशून्य की परिचायक है। कभी उसके कान गूँजते हैं—“विवाह से डरती हो? न सही विवाह। नारी को पुरुष चाहिए। पुरुष बिना नारी अपूर्ण है। पति, प्रेमी, कामी, लोलुपी, व्यभिचारी, साथी, सखा, मित्र ये सभी पुरुष हैं।”<sup>३</sup> यह सुन वह आत्महत्या का निश्चय करती है। पर कहां कर पाई वह मृत्यु?

शीला की मृत्यु के प्रसंग में जो नाटकीयता आरम्भ हुई, वह भी अस्थायी रही। ललिता-महेन्द्र रोमांस भी मन पर स्थायी प्रभाव नहीं छोड़ता। ललिता और उसके पिता रामनाथ के पत्र उपन्यास का आकार ही बढ़ाते हैं। वस्तुतः उपन्यासकार पात्रों की अन्त-श्चेतना की आग को सुलगा कर स्वयं ही अपने निर्बल शिल्प के हस्त द्वारा उन पर बेकार के बोझिले विचारों और विशृंखल घटनाओं की राख डाल कर उस अन्तर्दाह को ढक कर रख देता है। ‘निशिकान्त’ का सफल लेखक ‘तट का बंधन’ में बुरी तरह असफल होता है।

चलते-चलते—१९५१

आत्म-निरीक्षण एवं समाज परीक्षण का कार्य सफल समन्वित शिल्प-विधि द्वारा अधिक सरल हो गया। अतः ‘चलते-चलते’ की रचना इस विधि अनुसार हुई है। उपन्यास का मूल विषय स्त्री-पुरुष की स्वच्छन्द प्रेम लीला है। कथाकार ने इस विषय के आधार पर जो कथा-वस्तु जुटाई है, वह वर्णनात्मक है किन्तु मूल विषय विश्लेषणोन्मुख है। वाजपेयी से पूर्व इसी विषय पर अनेक उपन्यास लिखे गये हैं, जिनमें प्रसाद कृत ‘कंकाल’

२. तट के बंधन—पृष्ठ ११४

३. वही—पृष्ठ ११६

अधिक प्रसिद्ध हुआ है, किन्तु 'ककाल' का रचना विधान वणनात्मक है, 'चलते-चलते' में समविन गिल्फ विधि के दर्शन प्राप्त होते हैं।

समविन शिल्प के अधिकांश उपन्यास आत्मकथात्मक शैली में रचे गये हैं। 'चलते-चलते' का नायक राजेन्द्र आत्म-कथा के रूप में अपनी जीवनी का बृहदांश पाठक के सामने प्रस्तुत करता है, किन्तु समय-समय पर जीवन की विविध स्थिति का विश्लेषण करने बैठ जाता है, इस प्रकार आत्म निरीक्षण और समाज परीक्षण कहीं विश्लेषणात्मक तो कहीं वणनात्मक विधि द्वारा उद्घाटित हुआ है। उपन्यास के आरम्भ में जो पूर्व-कथा दी गई है, उसका मुख्य कथा से दूर का नहीं, निकटता का संबंध है, यह कथा वणनात्मक है। मुख्य कथा का आरम्भ नायक की वहन माधवी के विवाह से हुआ है, किन्तु वणनात्मक होने का भी यह प्रथम नायक के अपनी छोटी भाभी के प्रति आकर्षण की रोचक जीवन स्थिति के विश्लेषण से भरपूर है। विवाह प्रवसर पर राजेन्द्र ने छोटी-से छोटी वस्तु का वणन किया है जिनमें लग्न मंडप घर के द्वार और उसकी शोभा प्रीति भोज और बागान आदि का विशद वणन पठनीय है।

गन-र छोटी भाभी आकर्षण-प्रत्याकर्षण उपन्यास की केन्द्रस्थ स्थिति है। राजेन्द्र की यह छोटी भाभी उसके मौमरे भाई साहब वस्ती की दूसरी पत्नी हैं। असुप्त यौन (unsatisfied sex) के कारण कुण्ठित हैं, अतः राजेन्द्र के प्रति आकृष्ट भी। इनके कारण राजेन्द्र को जीवन की नाना अनुभूतियाँ प्राप्त होती हैं। उनके वर्णन के साथ नायक ने अन्तःप्रेक्षण विधि द्वारा मन स्थिति का पूरा विश्लेषण भी कर डाला है। वणन और विश्लेषण के अनेक उदाहरण उपन्यास में भरे पड़े हैं। छोटी भाभी के प्रति राजेन्द्र के आकर्षण का एक वणन नीचे दिया जाता है—

“मैं अभी इस आदर में ही पड़ा था कि वे इतना कहकर चल दी। वे चली जा रही थी और मैं एक साथ गिप्टता, आत्मीयता और व्यवस्था के प्रति उनकी उचित सतर्कता का अनुभव करके चकित-विस्मित और मुग्ध दृष्टि से उनकी स्फूर्ति देख रहा था, और देख रहा था, उसमें किसिम प्रस्फुटित उनके रूप-लावण्य का तरंगित वैभव। एक क्षणित आभा कम मेरे भीतर बाहर फैल गयी। सारा वातावरण मेरे लिए अत्यन्त स्निग्ध, मधुर और मनोरम हो उठा।”

राजेन्द्र ने भाभी का वणन करने करते अन्तर्मुखी होकर मन स्थिति का विश्लेषण भी किया है जस—

“एक प्रश्न बार-बार मेरे भीतर उदय हो हाकर हलचल मचान लगा कि एक क्षण, एक वाक्य और एक ही चिन्तन में जा सारी अपनी संचित राशि का समस्त अमृत एक साथ उठे न दती है, वही दूसरे क्षण इतनी कठोर, रहस्यमयी, मायाविनी और निमग्न कसे हो जाती है? प्रेम और तिरस्कार के प्रयोग में एक कम से क्यों करती हैं? क्या ये हम प्रकार से अपने आपसे हो चुकती हैं? क्या इनकी सारी अभिव्यक्ति केवल अपने लिये ही है? या जो कुछ य दान करती हैं, अन्त में उसे स्वयं ही प्राप्त भी कर लेती हैं?”

१ चलते-चलते—पृष्ठ १७

२ वही—पृष्ठ ३८

विश्लेषण की यह प्रक्रिया व्यक्ति तक ही सीमित नहीं रही है, समन्वित शिल्प-विधि के अन्तर्गत आ जाने के कारण 'चलते-चलते' में समाज, राष्ट्र, राजनीति और धर्म आदि विषय भी इसकी परिधि में आ गये हैं। मनोज ने आत्मघात क्यों किया, जमुना पागल क्यों हुई, बड़े भैया वंशी ने आत्म-हत्या किस लिए की—इन सभी प्रश्नों के उत्तर में सामाजिक वैपश्य और वैयक्तिक कष्ट तथा स्वजनों का पूरा-पूरा विश्लेषण किया गया है। प्रस्तुत उपन्यास में बाह्य घटना का वर्णन जितना विशद् हुआ है, विश्लेषण की प्रक्रिया उतनी ही तीव्र एवं सूक्ष्म होती गई है। इस उपन्यास की आरम्भिक और क्रान्ति-कारी बाह्य घटना राजेन्द्र के पिता की मृत्यु और शव का लुप्त हो जाना है। माधवी के विवाह अवसर पर भी राजेन्द्र को इस घटना की बहुत याद आती है। विवाह के पश्चात् उसका मन यह स्वीकार ही नहीं करता कि उसके पिता मृत है। इस घटना को वह अशुभ कल्पना के रूप में मानसिक रोग समझ बैठता है और शव की दुर्गति में विषय को लेकर चिन्तन करने लगता है। नाना प्रश्न, विभिन्न समस्याएं और अनेक शक्यों उसके कोमल मन को जड़ीभूत कर लेती हैं। इसी स्थिति में वह मानव हृदय की एक घड़ी की मशीन से तुलना करता है और इस परिणाम पर पहुंचता है कि उसके पिता सशरीर संप्राण जीवित है और यह चिन्तन सत्य में परिणित हो जाता है।

समन्वित शिल्प-विधि के उपन्यास में किसी भी सामाजिक घटना, राजनैतिक कार्य, धार्मिक परम्परा या आर्थिक समस्या का विस्तृत वर्णन-मात्र नहीं होती अपितु उसका कारण, परिणाम तथा उसका सीमा का विश्लेषण भी प्रस्तुत किया जाया करता है। 'चलते-चलते' उपन्यास की घटनाओं को लें, तो इन्हें संख्या में सीमित पाएंगे, किन्तु इनका वर्णन विवरणात्मक है और इनके घटित होने का कारण तथा प्रभाव सूक्ष्मतापूर्वक विश्लेषणात्मक-विधि द्वारा उद्घाटित किया गया है। राजेन्द्र के पिता की अद्भुत मृत्यु और पुनर्जीवन; माधवी का विवाह, राजेन्द्र की चाची का मकान बेचना और विधवा पुत्री लाली का ज़ेवर चुरा कर तीर्थ यात्रा के बहाने दिल्ली आवास और पांडेय जी (राजेन्द्र के पिता) के साथ मुक्त-मिलन, लाला सांवरे की दुहिता जमुना का राजेन्द्र के मित्र मुरलीमनोहर बनाम राजहंस के साथ बम्बई भाग जाना फिर उसके व्यवहार से तंग आकर उसे चलती गाड़ी से धक्का देकर स्वयं पागल हो जाना, रामलाल का विमला (वंशी की बड़ी बहू) के साथ अवैध संबंध स्थापित कर वंशी को धोखा देकर बीस हजार का चैक भुना लेना—ये पांच घटनाएँ ही उपन्यास की कथावस्तु का आधार हैं। इनकी योजना वर्णनात्मक शिल्प-विधि अनुसार हुई है किन्तु इनके घटित होने की खोज-बीन के लिए विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का आश्रय लिया गया है।

'चलते-चलते' उपन्यास का प्रत्येक घटना के मूल में स्त्री-पुरुष के यौन की अतृप्त काम-वासना कार्य कर रही है। यह परिणाम प्रत्येक घटना का विवरण पढ़कर मालूम नहीं पड़ता, अपितु नायक राजेन्द्र द्वारा किए गए विश्लेषण द्वारा ज्ञात होता है। उपन्यास में पांच जोड़ों का अवैध संबंध दिखाया गया है—

इनका संबंध द्वै-पक्षीय है।

(१) पांडेय-चाची अवैध संबंध

- (२) रामनाथ विमना अवैध सबध
- (३) जमुना-मुरली अवैध सबध
- (४) लाली-वसी अवैध सबध
- (५) अचन-वसी अवैध सबध

इनके अनिश्चित एक पक्षीय अवैध सबध स्थापित करने का जो प्रयास हुआ है, उसमें छोटी-भारी राजेन्द्र सबध, लाली-राजेन्द्र सबध तथा वैशाली राजेन्द्र सबध द्रष्टव्य हैं। इस ओर राजेन्द्र के अति आदर्शवादी होने का कारण ये सबध मन तक अवैध होकर रह गए हैं। दैहिकता का नाश इनके द्वारा नहीं हो पाया है। इस प्रकार के सबधों का मूल कारण अतृप्त काम-वासना है। लाली-वसी के अवैध सबध की बात सुनकर राजेन्द्र हतप्रभ रह जाता है। उस विस्वास ही नहीं होता कि ऐसा कुछ घटित हो सकता है, सम्भाव्य है। मन स्थिति का विवरण करने के साथ-साथ वह इस अनहोनी घटना के मूल का कारण साज निश्चलता है। समाज की अन्न मलिन अनर्वाहिनी छोटस्विनी वृत्ति कामवृत्ति है, इसकी अनुप्राप्ति ही मन को कुण्ठित कर देती है। इसकी पूर्तिहित कुछ भी अवाछनीय दुष्टि-गावर नहीं होता। अतः फिर पिता के मिल जान पर उसे जो प्रसन्नता प्राप्त होती है, उनके नया चाची के अत्रैय सबध की कथा जानकर जो बड़-बाहट अनुभव होती है, उसका वर्णन क्या इन शब्दों में मगूहीत नहीं हो गया—“मेरा हृदय उमड़ उठना चाहता है। उस उफान की तरह, जो उबलती दाल में पहली बार उठा करता है। मैं नहीं जानता, मैं इसे विपाद कहूँ या हृय। हृय इससे अधिक क्या होगा कि पिता जी जीवित है और विपाद भी इसमें अधिक क्या होगा कि उन्होंने फिर अपने वैधानिक परिवार में आना भी स्वीकार नहीं किया। उन्होंने मर और मा के साथ इतना छल—उनका इतना तिरस्कार किया। लेकिन क्या यह अवसर इस बात पर रोने-बोने और बहस करने का है? जिसको मैंने अब तक ‘चाची’ शब्द से संबोधित किया है, क्या अभी इसी समय उनके मुह पर फटाफट यह कथन पड़ूँ कि तुम हा, तुम स तो बात करने में भी मुझे शर्म आ रही है। लेकिन अगर ऐसा कहूँ तो फिर अपने पूज्य पिताजी को किन शब्दों में याद करूँ? हे प्रभु, तेरी इच्छा पूर्ण हो। वरी वह रचना पूर्ण हो जिसमें अनिवार्यता का इतना महत्त्व है।” इसका परचाय अवैध सबध का विवरण हुआ है।

जमुना के पास ही जान पर उसकी विक्षिप्त अवस्था के वर्णन के साथ-साथ राजेन्द्र ने जमुना की अनुप्राप्त काम वासना की दशा का विश्लेषण भी कर डाला है—“मेरे मन में आया—क्या यह किसीको साज रही है? क्या जीवन-मय में चलते-चलते किसीने इसका नाश छोड़ दिया है? फिर रायचन्द्रनाथ का स्मरण आ गया। उनके रहते हुए यह नारी मय किसी व्यक्ति की ओर दृष्टि ही क्या डालती है? फिर उनका कथन कि मैं जहर खा सकता हूँ, पर मैं नहीं खाऊँगा, इस जगह नामूर है। क्या इसका यह स्पष्ट अभिप्राय नहीं कि जमुना की यौन लिप्ता शांत करने में सबका असमर्थ रह है।”



‘चलते-चलते’ उपन्यास में वैयक्तिक ही नहीं, समाजिक तथा आर्थिक विषमताओं तथा समस्याओं का विश्लेषण भी हुआ है। एक रिक्शे पर बैठकर राजेन्द्र के मस्तिष्क में उसकी दयनीय स्थिति के प्रति करुणा ही नहीं उमड़ी है, अपितु समस्त समाज और अर्थ व्यवस्था के प्रति क्रांतिकारी विचारधारा बह गई है। वह इस स्थिति का विश्लेषण इन शब्दों में करता है—“आज की इस सभ्यता ने मनुष्य को कुत्ता बना डाला है ! पैसे की मांग, पैसे की पुकार और पैसे की भूख ! पैसा ! हाय पैसा !! यह कैसी चिल्लाहट है ? ... उफ ! बिल्कुल वैसी ही आवाजें हैं, जैसी भौकने पर होती है ।” इसी प्रकार एक उदाहरण इलाचन्द्र जोशी के प्रसिद्ध उपन्यास ‘जहाज का पंछी’ से दिया जाता है। जिस समय नायक घुड़ दौड़ का मुकाबला देखता है, तब उसका मन कहीं और की ही दौड़ लगा आता है—

“मैं इस विचार में मग्न हो गया था कि यदि वे हजारों दर्शक पूर्णतः पागल नहीं हैं तो पागलपन किसे कहते हैं—रुपया ! रुपया ! हाय रुपया ! मुझे मिल जाए रुपया ! दूसरों की पॉकेट खाली करके केवल मेरे पास आ जाए रुपया ! प्यारा रुपया ! दिलदार रुपया ! भाग्य का विधायक रुपया ! आ जा रुपया ! जिला जा रुपया ! छाती ठंडी कर जा रुपया ! भुजा भर भेंट कर जा रुपया ! हाय रुपया ! हाय रुपया ..... मेरे घोड़े ! जीत ! जीत ! जीत ! मैं ... हू ... पागल ... ! मैं ... मैं ... मैं ... मैं ! अरे घोड़े ! बढ़ जा, बढ़ जा, बढ़ जा, बढ़ जा । यह महा रागिनी घोड़ों की टापो के ताल में प्रत्येक के भीतर उद्दाम स्वर से बज रही थी ।”

उपन्यास के शीर्षक की सार्थकता के साथ साथ समन्वित शिल्प-विधि का प्रमाण एक आलोचक की इन पंक्तियों द्वारा उद्धाटित हो जाता है—“उपन्यास का नाम ‘चलते-चलते’ बिल्कुल सार्थक है। उसका नायक राजेन्द्र अपने जीवन पथ पर चलते-चलते अपने चारों ओर जो कुछ देखता है, जो कुछ अनुभव करता है उसका वर्णन करता है, विश्लेषण करता है ।” इस रचना में सामाजिक वैषम्य, वैधव्य, शोषण आदि दुर्गणों का विशद वर्णन तो है ही, साथ ही यौन कुण्ठा, सौन्दर्य आकर्षण आदि शाश्वत जीवन समस्याओं का विश्लेषण भी प्राप्त हो गया है। राजेन्द्र, सावरे लाल और छोटी भाभी आदि पात्र समाज के घृणित व्यक्तियों के व्यक्तित्व का विश्लेषण करते दिखाए गये हैं।

राजेन्द्र एक वैयक्तिक नरिंत्र है। द्वन्द्वपूर्ण स्थिति में इसका चारित्रिक उत्थान विश्लेषणात्मक विधि द्वारा दर्शाया गया है। वैयक्तिक आदर्श और पारिवारिक आकर्षण निजी सिद्धान्त और सामाजिक अनैतिकता इसके मानसिक द्वन्द्व को गतिमान रखते हैं। छोटी भाभी की एक लट उसकी मानसिक शान्ति को अस्त-व्यस्त कर देने के लिए पर्याप्त है। लाली का निरावृत वक्षः स्थल इसके आदर्शों को डिगा देता है। भाभी सौन्दर्य इसके संयम

५. चलते-चलते—पृष्ठ १००

६. जहाज का पंछी—पृष्ठ २०८

७. डॉ० ब्रजमोहन गुप्तः चलते-चलते एक मोहक उपन्यासः साहित्यकार पं० भगवतीप्रसाद वाजपेयी—पृष्ठ १६७

का परीक्षा स्थल है। एक बार उनके मुख पर आई लट का देखकर राजेन्द्र के मन में द्वन्द्व का जो ज्वार भाटा उठा है, उसका सूक्ष्म चित्रण पढ़िये—“लट मुख पर—कपोल पर घा गई घोर फिर मैं अपना-आप से भगड़न लगा—नहीं नहीं, ऐसा कभी नहीं हो सकता। यह स्वप्न है, माया है, छलना है। भाभी के सबध में ऐसी कल्पना। छि ऐसा कभी नहीं हो सकता। यह सत्य भी हो, तो प्रसत्य हो जाए। यह यथार्थ भी हो, तो मिथ्या बन जाए। यह अमत्य है, मिथ्या है, भ्रम है।—और साथ ही सौरभ का मान हुआ, सो भ्रमल। वह सब तो यह दबन भी मयूर है प्राधान भी मुडुल। लेकिन मेरा मुह कपोल नहीं खुल रहा है। न भी खुले, यथवा कुछ दर बाद ही खुल, तो क्या हानि है? जो प्राप्य है, उसका तिरस्कार क्या करूँ! यह फूल मुमन सौरभ-मा परे चारों ओर जो बिखर रहा है, फैल रहा है, निपट होकर उड़ रहा है, उसकी उपेक्षा, ना भई, यह मुझसे न होगा।

“ एक बार पुनः मन में भटका-सा लगा। देव से मूर्ख आस खोलकर प्रत्यक्ष देख ले—कि यह स्वप्न है या यथार्थ। परन्तु फिर एक प्रगाध, असौम्य, अनन्त लज्जा का भाव मेरे अन्तस्वन में फैल गया। मैं सोचने लगा—भाभी केवल भाभी हैं। और कुछ वे किस हो सकती हैं? सभव है, कभी किसी विशेष अभाव की ज्वाला से कुलस उठती हो। पर वह ज्वाला जो वासना की अनुप्राण, तुष्णा के उद्रेक और अवाञ्छनीय असन्तोष में उत्पन्न होती है, उसकी सीमा कहा है? ”

इसी द्वन्द्वात्मक स्थिति में राजेन्द्र के चरित्र का विकास होता है। उनकी आरम्भिक दशा बीच में कभी घट जाती है तो कभी प्रचानक ही बढ़ भी जाती है। अन्त तक पहुँचने-पहुँचने का यह द्वन्द्व अविच्छिन्न अभाव हो उठा है, विशेषकर उस समय जब छोटी भाभी यह कह देती है कि तुम या तो मुझसे इस तरह की बातें न किया करा, या मुझे प्राप्त कर लो। यह सुनकर उसका मानसिक द्वन्द्व बढ़ जाता है। छोटी भाभी की बाणी की तरलता, कण्ठ की आदरता और ममत्परा निरुद्धता उनके कोमल मन में नाना प्रकार के द्वन्द्व उत्पन्न कर रहे हैं। लाली, बशाली और घबराहट हीरा मानिक की जीवनगत भासलता और आदिक मयूरता उसके चरित्र के इतिहास में दुबल क्षणा को प्रस्तुत कर देने के लिए लाए गए हैं, किन्तु ये सब मिल मिलकर भी उसके मनोद्वन्द्व को भटका देने से आगे की सीमा का पार नहीं कर पाए हैं। लाली का अनावृत वक्ष स्थल, जमुना का वस्त्र फाड़कर नगी छाती दिखाना, राजेन्द्र के मन के ससार को ऊभोड़ देने वाले दृश्य हैं जो उसे शारीरिक स्पर्श पवित्र रखन पर भी मनोविकार प्रस्त कर देने के लिए पर्याप्त हैं। छोटी भाभी तो उसके जीवन की सबसे बड़ी दुबलता सिद्ध होती है, जिनके सबध में बड़ी भाई ने उसे आत्म मिलन की सीमा से बढ़कर बहु-धर्म निभाने की आज्ञा भी दे दी।

राजेन्द्र एक ज्ञानवान, सम्पन्न, आदर्शपरायण एवं मातृ-भक्त व्यक्ति है, टाई नहीं। सौन्दर्य के समर्थ वह भावुक बन जाता है और दार्शनिक विषय पर चिन्तक के परिचय देता है। लाली का तापमान लेने से इसलिए घबराता है कि वही तापमान देखते देवत शरीर के धर्म का १११ देखने में न उलझ जाए। इस प्रकार वह यथार्थ स्थिति

के सम्मुख वैश्लेषिक प्रक्रिया द्वारा चितन करके विजय प्राप्त करता है। राजेन्द्र अनुभूति-शील, कर्तव्यनिष्ठ प्राणी है, वह समझता है कि आदर्श के साथ ही उसका जीवन है—‘आदर्श के बिना मैं—मेरा अस्तित्व—जड़ है, निर्जीव है, यही उसका दृष्टिकोण है। वह विनम्र भी है, स्पष्ट वक्ता भी। पिता को स्पष्ट कह देता है कि मेरे मुंह पर थप्पड़ मार दीजिए मगर सच्ची बात कहने का मेरा अधिकार मुझसे मत छीनिए। सम्यता के उन नियंत्रणों पर भी उसका विश्वास नहीं है जो जीवन की मानवी दुर्बलताओं पर पर्दा डालकर उसके महाप्राण सत्य का गला ही घोट लेना चाहते हैं।

‘चलते-चलते’ में कतिपय पात्रों का व्यक्तित्व बड़ी सूक्ष्मता के साथ चित्रित किया गया है। लाली के संबंध में चरित्र-चित्रण की यह विधि दर्शनीय है—“सत्रह-अठारह वर्ष की लाली। गाय के ताजे मखन-सा वर्ण है, बंसी ही देह-यष्टि की चिकनाहट। लावण्य परिपक्व है। मृग-नयनों की नौकदार कोरों की पतली कुशाग्र धार और गदराये यौवन की मत्त चंचल मनुहार, ऐसा प्रतीत हुआ, जैसे जीवन अगाध के उस पार तक ले जाने को तैयार हैं।” इसे हम शब्द चित्र विधि पुकारें तो कैसा रहे? इस प्रकार के शब्द चित्र वैशाली, अर्चना आदि पात्रों के संबंध में भी दिए गए हैं। किन्तु यह शब्द चित्र-विधि भी समन्वित शिल्प-विधि का एक अंग बनकर आई है।

### राजेन्द्र यादव

राजेन्द्र यादव को समन्वित शिल्प-विधि का उपन्यासकार माना जा सकता है। अभी तक (१९५८ तक) आपके दो उपन्यास ‘प्रेत बोलते हैं’ (१९५२) तथा उखड़े हुए लोग प्रकाशित हुए हैं। इन दोनों में कथाकार सामाजिक चित्रण के परिप्रेक्ष्य में व्यक्ति विश्लेषण करते हुए वर्णनात्मक और विश्लेषणात्मक शिल्प का एक समन्वयात्मक प्रयोग करता है। ‘प्रेत बोलते हैं’ में यादव मध्यवर्गीय युवक-युवतियों को वर्णनात्मक परिप्रेक्ष्य में तोलकर उनमें से कतिपय पात्रों का विश्लेषण प्रस्तुत करते हैं। इसमें पूंजीपतियों के प्रेत बोले हैं, जिन्हें यदि कथाकार चाहता तो प्रतीकात्मक बनाकर अधिक सशक्त बना सकता था। एक आलोचक ने तो लिखा भी है—“‘प्रेत बोलते हैं’ में निम्न मध्यवर्ग के एक शिक्षित युवक के जीवन की विवशताओं तथा विषमताओं को प्रतीकात्मक शैली में चित्रित करने का प्रयास किया है।” यह सही है। इस उपन्यास को प्रतीकात्मक शिल्प और शैली में रूपायित करने का कथाकार का प्रथम प्रयास असफल ही माना जाएगा। वस्तु-स्थिति यह है कि यादव मात्र एक कुशल कहानीकार है, उपन्यास लिखने की कला उन्हें अभी सीखनी पड़ेगी। ‘प्रेत बोलते हैं’ में इलाचन्द्र जोशी जैसे श्रेष्ठ कलाकार की कृति ‘प्रेत और छाया’ जैसा विश्लेषण हमें कही भी पढ़ने को नहीं मिलता।

### उखड़े हुए लोग—१९५६

‘उखड़े हुए लोग’ में यादव और भी अधिक उखड़ गए हैं। समन्वित शिल्प-विधि

का अपना घर जहां थी इलाचंद्र जासी 'जहाङ्ग का पछी' में और श्री भगवतीप्रसाद वाजपेयी 'चलत-चलते' में मफसना के उच्चतम सोपान पर पहुंचे, वहीं विष्णु प्रभाकर तथा यादव अमफल हुए। इन दोनों लेखकों ने अपनी रचनाओं में व्यक्ति के मन का जो विश्लेषण प्रस्तुत किया है, वह उगड़ा-उखड़ा है। वजन में भी मजबूती नहीं है।

एम० पी० दशबन्धु के चरित्र में आरम्भ में जो गति और आकर्षण है, क्याकार मध्य तक पहुंचने-पहुंचते उसमें निश्चितता लाना है। स्वदेश महल में परकीया माया देवी तथा उसकी लड़की पद्मा के माथे उसने जो खेन खेले, वे एक फिल्मी दुनिया की दोड़-धूप से अधिक प्रभाव पाठक के मन पर नहीं डालते। ऊपर से सन्त माने जाने वाले इन नेता जी के वैयक्तिक जीवन में जो ऊहा-पौह है वह यदि क्याकार द्वारा पूर्ण रूप से विश्लेषित होती तो इसका पाठकीय आकर्षण बढ़ जाता। पद्मा दशबन्धु की लोलुप दृष्टि से बचती फिरती है, मगर बच कहा पानी है? वह उगड़ी-उखड़ी जीवन रीतों की हुई अन्त में आत्महत्या कर लेती है। इधर जया है जो शरद से विवाह के विषय पर तक बिनक करती है मगर इसकतकों में बोद्धिकता का विश्लेषण या वर्णनात्मकता का प्रभाव नहीं है। फिल्मी नायक-नायिका की भांति शरद और जया जागकर नया घर बसाने हैं। पर इन्हें गण देगबधु की ही लेनी पड़ती है। वहां एम० पी० की कुदृष्टि जया पर जम जाती है। शरद एम० पी० के लिए तब लिखता है, भाषण तैयार करता है। इस प्रसंग में यादव आधुनिक जीवन की विडम्बना चित्रित कर गए हैं, जिसमें बुद्धिवादी मध्यवर्ग का गोपण पूजोपति नेता और सरकार सभी करते हैं। शरद और जया को यह शापण प्रक्रिया स्वीकार्य नहीं, अन्त में वे एक बार फिर घर छोड़ते हैं, उखड़े हैं।

'उखड़े हुए लोग' में यथाथ जीवन का जोया हुआ रूप देने का प्रयास यदि लेखक न करता तो यह अधिक संशयित रचना बन सकती थी। आज के नये कहानीकार भोगे हुए जीवन का चित्र उतारने के लिए उतावल नजर आते हैं, यही वे गड़बड़ कर जाते हैं। वस्तुतः कहानी में तो भोगा हुआ जीवन अधिक कलात्मक रूप में चित्रित हो सकता है मगर उपन्यास में उस रूपायित करने के लिए कल्पना, कथ्य, जैली और शिल्प में सतुलन रखने हुए रेखाएं (सबसे चित्र रेखाएं) उभारना होती हैं। मायादेवी का अपने पति की हत्याकर एम० पी० से मजबूत बंधन वाला प्रसंग ही ले। इसमें क्याकार अपने कथ्य को स्वाभाविक गति शक्ती में विश्लेषणात्मक शिल्प द्वारा संयोजित करता तो हितकर था, रचना और रचनाकार दोनों के लिए ही। मायादेवी का फ्लर्ट (Flirt) यन्त्र हर पुरुष पर डारे फेंकना उपन्यास में शिथिलता हो जाना है। उपन्यासकार कहो भी जमकर प्रेम त्रिकोण (Love Triangular) का चित्र खींचने में सफल नहीं होता। पद्मा को अपनी ही माता का परकीया रूप धारणित लगा, शरद के लिए जया भी प्रसन्नचित्त बनी, दशबन्धु तो आधुनिक समाज की गिरती नैतिक स्थिति का उद्घाटक है ही। इस सब में डॉ० धवन ने निष्ठा है—'देगबधु' के चरित्र-चित्रण में लेखक ने अपनी समस्त शक्ति का उपयोग किया है। उनकी मान्यता, समाज मवाद, तथा कपटता का सूक्ष्म विश्लेषण कर उनके व्यक्तित्व का उभारा है। देगबधु की अतिरिक्त सज्जता, सशक्तता तथा मधुरता भी उनके व्यक्तित्व का व्याख्यान करती हैं। देगबधु के चरित्र के माध्यम में लेखक ने पूजो

पतियों के जीवन के विविध पक्षों पर प्रकाश डाला है, उनके व्यक्तिगत और सामाजिक आचरण में परस्पर विरोध दिखाकर उनके कुत्सित तथा विश्रुतलित जीवन को अंकित किया है।<sup>१२</sup>

मुझे डॉ० धवन के कथन का पहला अंश जिसमें उन्होंने कहा कि लेखक ने देशवन्धु की कपटता का सूक्ष्म विश्लेषण किया है, मान्य नहीं। यादव किसी भी पात्र का सूक्ष्म अन्वेषण और विश्लेषण करने में सफल नहीं हुए। 'उखड़े हुए लोग' के अधिकांश पात्र उखड़े-उखड़े हैं और उनका चारित्रिक वर्णन बिखरा-बिखरा है। विगुल के सम्पादक सूरज के चरित्र में कहीं कोई प्रभाव नहीं। शरद-जया जगह-जगह विचारों का प्रदर्शन करते हैं और विचार भी समाज-विद्रोही ही है, कि विवाह दो व्यक्तियों के मध्य केवल एक सामाजिक अनुबन्ध है, इसमें पावनता का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार के विचारों द्वारा समाज में अनास्था और अनैतिकता फैलने का भय है। हर रात हर पति-हर नई पत्नी के साथ और हर पत्नी-हर नये पति के साथ सहवास करे तो जीवन मात्र विडम्बना न बन जाएगा क्या ? उपन्यास का विचार पक्ष सतही होने के कारण भारी लगता है। यादव जब अपनी अनुभूतियों को चिन्तना के चाँखटे में फिट करना चाहते हैं तो बुरी तरह से असफल होते हैं। इनकी सृजन शिल्प-शैली अवरुद्ध है।



## घाटवा अध्याय

### उपसहार

और अब मल्ल म । मेरे लिए कथनीय प्रकथनीय क्या कुछ शेष रहा, शायद नहीं ।  
पर फिर भी ।

अपन शोध प्रबंध के आरम्भ से अत तक की लगन सबधी अपनी प्रक्षमताओं, उपलब्धियाँ, टिप्पणियाँ, अनुवर्ण और प्रश्न चिह्न पर समग्र रूप से एक बार अवलोकन करने पर भी कुछ नये प्रश्ना, आशंकाया और नये मूल्या से अपने को घिरा पाता हूँ । प्रश्न नये भी हैं, पुराने भी हैं ।

मुख्य प्रश्न यही है कि शिल्प और शैली में प्रयोज्य जो अन्तर वर्तमान है, वह किस बिन्दु पर पहुँचकर अन्त होता है । दूसरा प्रश्न है कि शिल्प साधन है या साध्य, तीसरा प्रश्न शिल्प सबधी सर्वेक्षण से संबंधित है, इसके अन्तगत क्याकार के किसी एक अथवा दूसरे शिल्प का अपनाते समय क्याकार के दृष्टिकोण का प्रश्न उत्पन्न होता है । इन प्रश्नों के आवत में घिरा मैं अपने को अममय भी पाता रहा हूँ, और इनका समाधान भी पाने के लिए हिन्दी के श्रेष्ठ उपन्यासकारों से भेंट-वार्त्ता कर उनके शिल्प सबधी विचार और मान्यताएँ जानने को उत्सुक रहा हूँ । किसी भी उपन्यासकार की भाव-वस्तु, भाव-सूत्र, चिन्तना और शिल्प स्तर का अनुवर्ण करने के लिए काफी दौड़-धूप करनी पड़ी है, पर अमृत को पाने के लिए यह सब करना ही पड़ता है । पर क्या मैं अमृत को खाऊँ पाया ? शायद नहीं ।

गन चार दशकों के लगभग १०० उपन्यासों का विवरण व विवेचन शिल्प के स्तर पर मैंने अपने दृग पर अव्येपित करने का प्रयत्न किया है । हिन्दी उपन्यास के शिल्पगत विवेचन का पुनर्वाचन करने पर मैं इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ, कि प्रेमचन्द और प्रेमचन्द स्कूल के अधिकांश उपन्यासकार प्रधानतया समाज के चेतन मन के मधुर्ष को ही हिन्दी उपन्यास में स्थापित कर रहे हैं । मनुष्य के जीवन में एक समय ऐसा भी आता है, जब वह बाह्य सधष से थक कर उससे उत्पन्न अपनी यकान को मिटाने के लिए एकान्त की चाहना करता है । इस एकान्त की चाहना के धसीभूत होकर जब मानव न जीवन की प्रसन्नतियाँ से पनायन कर १० की दिशा में अन्न-प्रयाण की जोर पग बढ़ाएँ, जो उसने १०० बहुस्तरीय जटिलता उसकी अन्तश्चेतना में प्रवेश कर १०० ने मानव की इस अन्तःप्रयाण प्रवृत्ति को १०० मनुष्य की और वे अपने उपन्यासों में १०० ने भी भाएँ । उन्होंने नैतिकता को भी नए आयाम

में हिन्दी उपन्यास में अभिव्यक्त किया। यह नवीनता उपन्यास के कथ्य (Content) को नवीन शिल्प के विभिन्न तत्त्वों व नवीन संयोजन में रूपायित हुई है। प्रेमचन्द की सुधारवादी दृष्टि, प्रेमचन्द स्कूल के कथाकारों की आदर्शवादी विचारवारा की इतिवृत्तात्मकता एवं वर्णनात्मकता की एकरसता तोड़ दी गई, नवीन परम्परा के उपन्यासकारों ने विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि का परिचय देते हुए चेतन से अवचेतन की दिशा में अन्तर्प्रयाण कर रहे व्यक्ति के अन्तर्द्वन्द्व को अतिरिक्त सहानुभूति के साथ चित्रित किया है। इन उपन्यासों में मुझे एक भिन्न स्तर की अन्विति और अर्थवत्ता प्राप्त हुई, जो निश्चय ही परिवर्तित शिल्प का उदाहरण है।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के प्रायः सभी उपन्यासों में कथाकार कथा मंच से परे हटकर कथा सूत्रों को अपने पात्रों को सौंप देता है। वह कथा का वाचक भी कहीं एक पात्र को तो कहीं सब पात्रों को बना देता है। दृष्टिकेन्द्र (Focus) का यह परिवर्तन भावस्तर का परिवर्तन न होकर शिल्पगत परिवर्तन ही तो है, जिसे सर्वश्री इलाचन्द्र जोशी, जैनेन्द्र, अज्ञेय, प्रभाकर माचवे प्रभृति उपन्यासकारों ने व्यक्ति के मन को विभिन्न संचरण भूमियों का भावपूर्ण विश्लेषण करके नये सूत्रों में उद्घाटित किया है। विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि का लेखक आदर्श चरित्र का संस्थापक तो है, किन्तु वह 'व्यक्ति की खोज' में संलग्न लेखक अवश्य है। इस विधि के चेतनाप्रवाहवादी उपन्यासकारों के मस्तिष्क में एक ही समय में काव्य भावों और विचारों का उद्वेलन अपना ही महत्व रखता है, एक माप-मापक यंत्र की भांति यह उपन्यासकार मानव मस्तिष्क में उभरने वाली लहरों के ग्रहित विवों के मूल स्रोतों तक पहुंचने में सफल हुए हैं। यह ठीक है कि विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के कतिपय उपन्यासकारों ने पूर्वाग्रही बनकर मनोविश्लेषण के नाम पर रूढ़ हृदय पात्र-पत्राग्र्यों का, दुर्बल और क्षीण मनः आधुनिकियों का विश्लेषण ही अधिक किया है। यह विश्लेषण कहीं अन्तर्निरीक्षण विधि द्वारा, कहीं बाह्य निरीक्षण विधि द्वारा तो कहीं पत्र-डायरी के अंश स्वप्न, पलेशवैक, संज्ञा-प्रवाह, अधवासित, विव और अनेक नये प्रयोगों द्वारा सामने आए हैं, जिसमें इन पर पाश्चात्य उपन्यासकारों का प्रभाव अधिक परिलक्षित होता है। विश्लेषण के सिद्धान्तों के पापक मानकर इनकी आलोचना कर डालना और इनके महत्व को न स्वीकारना नये शिल्प के प्रति अपनी संकुचित दृष्टिकोण का परिचय देना होगा। इस प्रकार के आरोप-अत्यारोप साहित्य जगत में शोभा नहीं देते, मेरे विचारानुसार तो इन प्रयोगों को अपनाकर हिन्दी के उपन्यासकारों ने हिन्दी उपन्यास के लिए नये मुहान्वरे को खोजकर एक प्रशंसनीय कार्य ही किया है। जोशी, जैनेन्द्र, अज्ञेय, और प्रभाकर माचवे आदि उपन्यासकारों के शिल्प का उत्कर्ष इनके द्वारा प्रस्तुत चरित्रा-कण शिल्प में कथा इन पात्रों के व्यक्तित्व निर्माण में निहित है। जहां हमें लज्जा, शान्ति, जयन्ती, निरंजना, नन्दकिशोर, पारसनाथ, कट्टो, विहारी, सुनीता, मृणाल, कल्याणी, जयन्त, शशि, शेखर, अविनाश और आभा जैसे अति बौद्धिक पात्र उपलब्ध हुए। इन कथाकारों ने घटनाओं की वर्णनात्मकता से प्रयाण कर पात्रों और विचारों के विश्लेषण का प्रस्तुतीकरण किया है।

प्रेमचन्दोत्तर युगीन उपन्यास शिल्प की एक उपलब्धि प्रतीकात्मक शिल्प-विधि भी

है। इसमें व्यक्ति ने एक बार पुनः अचेतन से द्वारकर चेतन की दिशा में बहिर्प्रयाण किया है। यह बहिर्प्रयाण वर्णनात्मकता लिए नहीं है। यदि ऐसा होता, तो उपन्यास शिल्प में पुनरावृत्ति की आगका एक नमूना बन जाती, ऐसा न होकर ऐसा हुआ कि प्रतीकवादी शिल्पी ने दृश्यमान वास्तविकता में अपने का परे ल जाकर व्यक्ति के अतम मन में विद्यमान स्वप्नों और सपना का बहिर्प्रयाण की दिशा में अग्रसर किया। प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासकारों ने व्यक्ति के रहस्यमय जीवन को अक्षेप बनाने में कोई कमी नहीं रखी। उन्होंने मध्यवर्गीय स्त्री-पुरुषों के संबंधों को वर्णनात्मक या विस्लेषणात्मक शिल्प-विधि के द्वारा वर्णित या विदग्धित करने के बजाए उनका दुर्निवार परिस्थितिमो, जटिल सभावनाओं और दूरगामी मरणा को प्रतीका द्वारा वाणी दी है। रेखा, गोरा और भुवन यह प्रेम त्रिकोण प्रतीकात्मक उपन्यास 'नदी के द्वीप' में हर पक्ष में सांकेतिक शैली में अपने अन्तर्विरोधों को अभिव्यक्त करते हैं। प्रतीकात्मकता पर आग्रह के प्रश्न को अभी तक हिन्दी के आलोचकों ने अनवधान ही बनाए रखा था। मैंने हिन्दी में कुछ ऐसे उपन्यास पाए, जिनकी घटनाओं और पात्रों और मानवीय रूपों को प्रतीकों के माध्यम से ही प्रगट किया है। अज्ञेय अमृतलाल नाथर, गिरिधर गोपाल, डॉ० रघुवंश, सर्वेश्वर दयाल-सत्यना प्रभृति उपन्यासकारों ने अपनी-अपनी रचनाओं में एक निश्चित प्रतीकात्मक भूमिका बनाकर, अपने पात्रों की यौन वजनाओं, विकृतियों, यौन कुण्ठाओं का विश्लेषण या वर्णनात्मक विवरण देने के बजाए इन पात्रों की अन्तश्चेतना या प्रतीकात्मक विस्लेषण प्रस्तुत किया है। उपन्यासकार नाई, भुवन, रेखा, बसंत आदि पात्रों के अन्तर के उद्घाटन में कुछ स्वप्ना, प्रतीका, सपना का उपयोग करते रहे हैं। 'बसा का घोंसला और साप और 'चादनी के खडहर' में जो स्वप्न है, मर्यादक हैं, प्रतीकात्मक हैं। डॉ० लाल अपने पात्र सुभाषी व अचेतन मन की भावनाओं का उद्घाटन करने के लिए स्वप्न सृष्टि का आश्रय लेते हैं। तटस्थ नदी ही साप है और मारमुक्त पढ़ने राजकुमार आनंद है। इस स्वप्न के लिए उपन्यासकार पात्रों की अन्तश्चेतना को एक विशेष घरातन पर निर्याता हुआ प्रतीकात्मकता का निर्वाह करता है। प्रतीकात्मक शिल्प-विधि के उपन्यासों में वर्णनात्मकता में कुचन प्रविष्टि का आश्रय लेकर कथाकार बहिरंग चित्रण को एकदम स्वयं चित्तु साधक बना देते हैं।

प्रतीकात्मक शिल्प विधि के उपन्यासकारों ने एक प्रकार नैतिकता का दार्शनिक विवेचन सामने किया तो दूसरी ओर परम्परागत नैतिक मूल्यों पर प्रश्नचिह्न लगाए। 'नदी के द्वीप' में सामाजिक मायता की नदी का जल सूख गया प्रतीत होता है और विभिन्न पात्रों का द्वीप द्वीप-दृष्टिगोचर होना है। ये द्वीप आधुनिक काल में बड़े रही व्यक्तिवादिता के प्रतीक हैं, व्यक्ति की नई मायताओं के संकेत हैं, जिनमें परम्परागत नैतिक मूल्यों के प्रति निरोध की भावना उभरी है। 'नदी के द्वीप' के व्यक्तिवादी जीवन दर्शन का रत्ना व इन मूल्यों में दया परस्त्रा का घना है—'मैं भीतर से मर गई हूँ, भुवन, तुम सब वट वट फिर मैं वहीं भी बह जा सकती हूँ—किसी भी बुरे-सबुरे नर-पशु के साथ भी रह सकती हूँ। एक तुम्हीं ने मेरी जड़ित आत्मा को जगाया था और उसके बाद उसके फिर बह जा जान पर मैं पहिले से बदतर मृत्यु में सहन हो जा सकती हूँ। इसलिए साबन



हूँ, क्या वही न ठीक होगा, टूटी हुई रीढ़ वाली इस देह के लिए एक सहारा—एक छज : आत्मा की तो बात अब कौन कहे ।” रेखा की दृष्टि पूर्णतया व्यक्तिवादी जीवन दृष्टि है जो यौन-मिलन के क्षण विशेष को ही जीवन की परिपूर्णता मानती है । रेखा संसार रूपी प्रवाहित जलराशि में एक प्रवाहमान द्वीप है, नदी से कभी कटता हुआ, कभी नदी में तैरता हुआ, मानो जीवन सरिता में कभी डूबता हुआ, कभी उद्दाम क्षणों की अनुभूति कर तैरता हुआ रसबोध में भीगने को आतुर मानव मन हो । जीवन नदी के अलग-अलग द्वीपों के रूप में खड़े किए गए रेखा, भुवन, गौरा और चन्द्रमाधव हिन्दी साहित्य की अक्षुण्ण पूजा माने जाएंगे । असामाजिकता का आरोप इस उपन्यास की कलात्मक ऊंचाई और शिल्प-गौरव को नीचा नहीं दिखा सकता । एकान्त के क्षणों का महत्त्व, व्यक्तिवादी पात्रों के जीवन का उल्लास और उनकी समस्याएं यत्र-तत्र उपन्यास के नये शिल्प (प्रतीकात्मक शिल्प) में गुंथी मणिकाएं हैं जिनमें हर मणि की अपनी महिमा है । इसमें पत्नी का मौन समर्पण, प्रेयसी का उष्णालिंगन, परकीया का नवाकर्षण और स्वकीया के प्रति विरक्ति का रूपक बांधा गया है । ‘नदी के द्वीप’ वस्तुतः हिन्दी उपन्यास शिल्प यात्रा में एक माइल स्टोन है । इसके शिल्प की यह विशेषता है कि इसके हर पात्र का पाठक के सामने आकर प्रतीक जुटाते हुए आत्मान्वेषण करना तथा अन्य पात्रों के जीवन के अन्तस् में प्रवेश की चेष्टा करना मानवीय संवेदना को आत्मपरक बना कर रूपायित करने का सफल प्रयास है ।

पर ‘नदी के द्वीप’ को ही प्रतीकात्मक शिल्प-विधि की सर्वथेष्ठ रचना नहीं कहा जा सकता । इस प्रकार के निर्णय देने का दुःसाहस मैंने कहीं नहीं किया । मेरी दृष्टि सदैव हिन्दी उपन्यास शिल्प को बदलते परिप्रेक्ष्य में एक जिज्ञासु अनुसंधाता के नाते देखने-परखने की रही है । ‘नदी के द्वीप’ के प्रकाशन के साथ-ही-साथ एक ही दशक में (सन् ५१ से ६० तक) प्रतीकात्मक उपन्यासों की एक बाढ़ हिन्दी साहित्य में आई और मुझे यह देखकर आश्चर्य हुआ कि हिन्दी के एक भी आलोचक ने सन् ६२ तक इस ओर दृष्टि डाल कर इसका मूल्यांकन न किया । इसे नये शिल्प या प्रवृत्ति के रूप में स्वीकार ही नहीं किया । प्रत्येक आलोचक अपने दृष्टिकोण से इन उपन्यासों को नये शिल्प की संज्ञा से अभिहित तो करता गया, मगर यह नयापन क्या है, कैसे आया इसका पर्यवेक्षण किसी ने न किया । मुझे यह सब देखकर कुछ आश्चर्य, कुछ ग्लानि भी हुई कि हमारे साहित्य में नये शिल्प-प्रयोग करने वाले साहित्यकारों का उचित मूल्यांकन शून्य के बराबर है । अतः मैंने अपने शोध प्रबन्ध के एक भाग में साहित्य के इस अन्धकार पक्ष को शुक्लपक्ष में उद्भासित करने की योजना बना डाली और सन् ६० से ६२ तक जो कुछ प्राप्त कर सका उसे अलग-अलग अध्यायों में संयोजित कर ‘प्रतीकात्मक शिल्प-विधि’ शीर्षक नये शिल्प का उद्घोष किया । मैं अभी भी समझता हूँ कि इस शिल्प-विधि के उपन्यासों की संख्या अभी बढ रही है और शायद कुछ रचानाएं मुझ से अच्छी रह गईं, इस दोष को मैं स्वीकारता हूँ और आशा करता हूँ कि अगले संस्करण में रही हुई महान् कृतियों का अन्वेषण कर इन्हे विवेचित करूंगा ।

नाटकीय आकस्मिकता के प्रवेश ने जिस द्रुत गति से हिन्दी उपन्यास शिल्प-विधि का भू-भोरा, उसके विषय में भी किसी को सदेह नहीं करना चाहिए। नाटकीय शिल्प-विधि ने उपन्यासों की प्रभावार्थिता बढाई है। इसने वर्णनात्मक उपन्यास की अनगढ़ता, विश्लेषणात्मक शिल्प के प्रति मनोवैज्ञानिक रूप विधान और प्रभावप्रण तथा प्रतीकात्मक शिल्प विधि की दुरुहता से किनारा करन हुए प्राधुनिक उपन्यास की सुगड, मनोहर, आकर्षण, सुमाध्य बनाने का सुन्दर प्रयास किया है। नाटकीय शिल्प-विधि का क्याकार निश्चय ही क्या मंच से बहुत पीछे हट कर मात्र निर्देशक के कार्य को सम्पन्न करने की दिशा में दृष्टि रखा है। 'चित्रलेखा', 'दिव्या' और 'गुनाहो का देवता' का रचनाकार एक नये क्षितिज पर एक नवीन उपलब्धि का जयघोष कर रहा है। वह 'गोदान' के प्रेमचन्द और 'मयामी' के जोशी या 'नदी के द्वीप' के प्रज्ञेय की भाँति सुधारवाद, मनोवैज्ञानिक पूर्वाग्रह और दार्शनिक सिद्धान्तों के प्रतिपादनार्थ घटनाएँ नहीं सजोता, चरित्राकन-विधि नहीं बदलता अपितु अपने पात्रों को अधिक प्राणवत्ता बनाकर उन्हें सवाद रटा कर उपन्यास मंच पर उतारता है, ताकि वे पाठक के मन में उपन्यास शिल्प की परिवर्तित एवं सर्वोदित अवस्था की उद्भामना करा सकें। प्रेमचन्द और जोशी स्कूल के कथाकार अधिकतर मादसों की ऊहा-पोहा में या यथाय की लीक पीटने के कारण वर्णन और विश्लेषण प्रक्रिया में बंधे रहे हैं। नाटकीय शिल्प-विधि के कथाकार ने अपने पात्रों के सवाद प्रयोग द्वारा अन्तर्भूत मर्य का उद्घाटन किया और वह भी नाटकीय प्रभाव और कौशल के साथ।

पात्रों के अन्तर्भूत म तीव्र तनाव की अनुभूति मात्र विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के क्याकारों की विरासत नहीं है। 'चित्रलेखा' और 'दिव्या' के लेखक पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का नया प्रक्षेपण प्रस्तुत करने में जितने सफल हुए, शायद राजेन्द्र यादव जैसे नई पीढ़ी के अनेक लेखक उसका गताश भी अपनी रचनाओं में प्रस्तुत न कर पाएँ। नाटकीय शिल्प-विधि द्वारा विषय-वस्तु के प्रस्तुतीकरण में एक ओर नवीनता आई, दूसरी ओर अधिक कलात्मकता। इससे स्त्री पुरुष संबंधों की टकराहट को नये स्वर देकर नये स्तर पर उतारा गया। बलात्कार पर नये प्रश्नचिह्न लगाए गए। एक बलात्कार वह है जो क्षीर पर किया जाता है, मगर 'गुनाहो का देवता' में चन्दरमाधव द्वारा 'मुँहा के मन पर' किया गया बलात्कार क्या बेमानी माना जाएगा। यौन व्याधि से ग्रस्त आधुनिक मध्यवर्गीय पीढ़ी के स्तर नाटकीय शिल्प विधि द्वारा अधिक भोजस्वी या भाषिक रूप में अनुमुक्ति हुए हैं, हो रहे हैं और होंगे। परिस्थिति की अस्वीकृति, आत्मगौरव की एकात्मिकता, भाग्य की विडम्बना, नई पीढ़ी का नया उपक्रम, वैयक्तिक संबंधों की तीव्रता की प्रभाव-निधि को स्थायीत्व देन का सामर्थ्य शायद नाटकीय शिल्प-विधि में सब से अधिक है। पर नाटकीय शिल्प विधि का यह सामर्थ्य शायद शब्द के साथ इसलिये जोड़ा गया है कि नाटकीय प्रभाव क्षणिक ही होता है। एक स्टाई भगिमा इसे कैसे जुटाई जाए, यही विचारणीय प्रश्न सामने आया और इसी के उत्तर में कदाचित् हिन्दी कथाकार ने समन्वित शिल्प-विधि का आश्रय लिया।

वर्णनात्मकता के विचार और विश्लेषणात्मकता की गहनता ने जो विवाह रचा

होगा, तभी कुछ समय पश्चात् इनके संगम से समन्वय शीर्ष पुत्र जन्मा होगा। समन्वित शिल्प-विधि कोई रूपगत नवीनता लिए हुए नहीं है जैसे कि विश्लेषणात्मक या प्रतीकात्मक या प्रतीकात्मक शिल्प-विधि। वस्तुतः इसका जन्म किसी भी प्रकार के एक शिल्प की एकरसता को समाप्त करने के लिए ही हुआ। बिखरे हुए विभिन्न शिल्प-सूत्रों को जब जोड़ दिया गया, रचना समन्वित शिल्प की दोहती कहलाई। इस शिल्प-विधि में अपेक्षा-कृत अधिक लचकीलापन तथा गत्यात्मकता है। तभी तो श्री इलाचन्द्र जोशी अपनी अन्तिम रचना 'जहाज का पंछी' में अपनी तरह छी अनुभूतियों, गहन मनोभावों, जटिल मनः-स्थितियों, और अहं के ऐकान्तिक रूप पर वज्रप्रहार कर इस शिल्प द्वारा अपने जीवनादर्शों को रूपायित करने में सफल हुए हैं। इस रचना में, जो कदाचित् 'समन्वित शिल्प-विधि' की प्रतिनिधि रचना है, भोगे हुए अनुभवों के अलावा नायक के देखे-सुने अनुभवों की संख्या अधिक है। उद्देश्य व्यञ्जना की दृष्टि से अलग-अलग पात्र अलग-अलग किस्से सुनाते हैं— जैसे वनबारी की अकेले पुलिस वालों को मार भगाने की कथा और अन्त में घोड़े में आकर स्वयं मर जाने की दास्ता, अनाथ मजीद की कथा, पचानन का पूर्ववृत्त, कोयले वाले मिस्टर ब्राउन की कुण्ठित कहानी और शारीरिक, मानसिक, नैतिक, सामाजिक तथा आर्थिक शोषण की शिकार चरमानशी अभागिन युवती की कथन कहानी। इस सोद्देश्य कथा को सविस्तार फुला देने के लिए वर्णनात्मक शिल्प का प्रयोग करने के पश्चात् अनमेल विवाह एवं रूढ़िवादी समाज द्वारा बहिष्कृत, दमित काम-वासना की शिकार बेला के अन्त-द्वन्द्व को मूर्तरूप देने के लिए विश्लेषणात्मक शिल्प का सहारा लेकर लेखक इसे समन्वित शिल्प का रूपाकार दे देता है। इस शिल्प के प्रयोग के कारण ही कथा अधिक विश्वसनीय एवं यथार्थपरक लगी है।

आधुनिक परिस्थिति प्रसूत यह नूतन प्रयोग हमें 'चलते-चलते' और 'उखड़े हुए लोग' आदि रचनाओं में भी उपलब्ध होता है। इन उपन्यासों में प्रदर्शित आदर्श और भोगे हुए यथार्थ के अन्तर्गत यौन-तृप्ति, अनैतिक संबंधों के चित्रण को ही कथाकारों ने अपना प्रतिपाद्य चुना। इन उपन्यासों में घटनाएं अतिरंजित रूप में दिखाई गई हैं और यह सब तब-प्रयोग की भाड़ में हुआ है। जहां विश्लेषणात्मक, प्रतीकात्मक और नाटकीय शिल्प-विधि की रचनाओं में कथानक स्वल्प होता गया था, वहां समन्वित शिल्प में पुनः एक बार वह उत्तरोत्तर स्थूल, व्यापक और अतिरंजक रूप में रूपायित हुआ है। तब तो, इसे 'जमीन गोल है' का उदाहरण मानना होगा। अर्थात् उपन्यासकार का मन धूम-फिर कर फिर कथानक के चक्रव्यूह में जा फंसा। वह पात्रों की आकृति, प्रकृति का विवेचन बनने के मोह कोन त्याग सका। वह प्रत्येक घटना के कारण और परिणाम से स्वयं हमें परिचित कराने की सुविधा को पाने के साधन जुटाने लगा। एक बार उसे फिर खुलकर भाषण देने, भाषणों की व्याख्या करने, सिद्धान्तों का विवेचन करने की, पात्रों के चरित्र संबंधी तथ्यों के विवरण देने की राह निकालनी पड़ी। वह पहले प्रत्यक्ष से परोक्ष की ओर और अब अन्त में प्रत्यक्ष की ओर पुनर्विलोकन करने लगा। मुखर चिन्तन भी इस विधि की रचनाओं में सुलभ हो रहा है। समन्वित शिल्पी व्यक्ति का चरित्र भी अंकित करता है और मनोवैज्ञानिक विश्लेषक बन पात्रों के व्यक्तित्व का तारतम्ययुक्त चित्र भी पेश करता है। 'चलते-चलते'

में विधवा बाली का विशेषण व्यक्तित्व उद्घाटन के घरातल पर हुआ है। बहु-कथा प्रसार की चाहना और अन्तर्गत तथा बहिरंग दोनों प्रकार के चित्रण पर समानाधिकार की भावना ने ही सम्मिश्रित शिल्प त्रिविध की रचनाएँ जुटाई हैं।

हिन्दी उपन्यास — आदिभाव तथा उद्गम कालीन परिस्थितियों पर अत्र तनिक विचार करना भी समीचीन होगा।

हिन्दी उपन्यास का आगमन उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में होता है। यह वह शुभ काल था जिसमें पद्य के साथ-साथ गद्य भी साहित्यिक क्षेत्र में प्रतिष्ठित हो रहा था। हिन्दी के युगान्तकारी कालकार बाबू हरिश्चन्द्र ने जोर-शोर के साथ पद्य के साथ-साथ गद्य का प्रयोग और प्रचार किया। उन्होंने हिन्दी गद्य को नई भाषा और नई शैली प्रदान की। अपने भावा को नये रूप में वाचन की याजनाएँ जुटाईं। निबंध, नाटक और पत्र-काव्यों के क्षेत्र में तो घूम भरा ही दो, कथा के क्षेत्र में भी पदापण किया। उन्होंने 'पूर्ण-प्रकाश' और 'चंद्रप्रभा' नामक सामाजिक उपन्यास लिखा, जिसमें भारतीय नारी की समस्या का प्रतिबिम्बित किया। पर इस उपन्यास की औपचारिकता सदृश्य है।

पंडित राम चंद्र शुक्ल ने लेकर आचार्य नन्ददुलार बाजपेयी तक प्रायः हिन्दी के सभी प्रसिद्ध आलोचकों ने श्रीनिवासदास कृत 'परीक्षा गुरु' का हिन्दी का प्रथम मौलिक उपन्यास माना है और इसका प्रकाशन काल सन् १८८२ लिखा है जो विचारणीय है। किन्तु इस आचार्य हजारी प्रसाद तथा डॉ० लक्ष्मीसागर बाजपेयी द्वारा यह कहा गया है कि भारतम्बु हरिश्चन्द्र ही हिन्दी का प्रथम उपन्यासकार थे और उन्होंने कुछ पूर्ण तो कुछ अपूर्ण उपन्यास लिखे। 'रात्रिमह', 'एक कहानी कुछ ग्राप बीती तो कुछ अग बीती', इनके अपूर्ण उपन्यास हैं। 'पूर्णप्रकाश' और 'चंद्रप्रभा' पूर्ण रूपान्तरित उपन्यास हैं। इसका प्रकाशन खड्गविलास प्रेम बाबूपुर द्वारा सन् १८८६ में हुआ। डा० कृष्णलाल ने इन सभी के मत का खंडन करते हिन्दी में उपन्यास के साहित्यिक रूप के विकास का बाल बीसवीं शताब्दी माना है। व लिखते हैं—'हिन्दी का प्रथम साहित्यिक उपन्यास देवकी नन्दन खत्री का 'चंद्रकांता' है, जो सन् १८६१ में प्रकाशित हुआ। इसके बाद उपन्यास का विकास बड़े बग में हुआ और धीरे-धीरे कविता और नाटक से भी अधिक महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण कर वह आधुनिक साहित्य का सबसे अधिक लोक प्रिय अंग बन गए।'

डॉ० कृष्णलाल द्वारा अपनाय मत से हम सहमत नहीं हैं। उपन्यास गद्य साहित्य का एक प्रधान स्वरूप है और इसका जन्म गद्य के विकास के साथ-साथ नहीं तो केवल कुछ वर्षों के ही पश्चात् होगा न कि पूरी अर्ध शताब्दी के बाद जैसा कि डा० साहव ने लिखा है। और फिर वे अपनी ही मजूद लखती द्वारा अपने ही मत का खंडन भी कर गये हैं, चायिद यह उन्हें पता हो नहीं जाता। पहिल में लिखते हैं—'हिन्दी में उपन्यास के साहित्यिक रूप का विकास बीसवीं शताब्दी में हुआ।' और दूसरी ही पंक्ति में लिख देते हैं कि चंद्रकांता हिन्दी का प्रथम साहित्यिक उपन्यास है। इनकी चर्चा चुक इतन बड़े

२ आधुनिक हिन्दी साहित्यिक विकास पांचवा अध्याय उपन्यास से

३ वही—

लेखक की, यह तो वही जाने, हमें तो यही निवेदन करना है कि यह उन्हें शोभा नहीं देती। चन्द्रकान्ता से पूर्व लिखे गये उपन्यासों का उन्होंने वर्णन तो किया है किन्तु उनमें से कुछ का प्रकाशन बीसवीं शताब्दी में माना है। और कुछ का अस्तित्व ही स्वीकार नहीं किया। जबकि अन्य साहित्यकारों ने अपने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहासों तथा अन्य निबन्धों में 'चन्द्रकान्ता' से पूर्व छपे अनेक उपन्यासों का वर्णन किया है, जिनमें श्रीनिवास दास कृत 'परीक्षणगुरु' (१८८२), पं० किशोरीलाल गोस्वामी रचित 'प्रणयिनी प्रणय' पंडित बालकृष्ण भट्ट रचित 'नूतन ब्रह्मचारी' (१८८६) तथा 'सौ सुजान एक अजान' और राधाकृष्ण दास द्वारा रचित 'निस्सहाय हिन्दू' बहुत प्रसिद्ध हुए हैं।

हिन्दी उपन्यास के जन्म के वारे में एक निश्चित धारणा बनाने से पूर्व हम आगे नहीं बढ़ सकते। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र द्वारा प्रेरित 'पूर्णप्रभा चन्द्रप्रकाश' को अधिकतर आलोचकों ने मराठ्टी से अनुवादित कृति माना है, किन्तु 'परीक्षा गुरु' के वारे में अधिक वाद-विवाद अब नहीं रहा है और इसे मुक्त कण्ठ से हिन्दी उपन्यास साहित्य की प्रथम कृति मान लिया गया है जिसका प्रकाशन सन् १८८२ में हुआ। सन् १८८२ से १९१७ तक के ३५ वर्षों में इसने अपनी पहली यात्रा पूरी की जिसमें संविधानात्मक योजनाओं का अभाव है। हिन्दी उपन्यास के इस शैशव काल में शिल्पगत गठन के अभाव का कारण तत्कालीन परिस्थितियाँ हैं, जिनपर विचार कर लेना नितान्त आवश्यक है।

### उद्गमकालीन परिस्थितियाँ

#### राजनैतिक परिस्थिति

अपनी आरम्भिक अनगढ़ अवस्था के समय हिन्दी उपन्यास तत्कालीन राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक एवं साहित्यिक गतिविधि की ओर भाक रहा था। राजनीतिक दृष्टि से भारतवर्ष में अंग्रेजों का एकछत्र राज्य स्थापित हो चुका था। १८५७ के युद्ध में भारतीयों के सामूहिक प्रयत्न को विफल बनाने के पश्चात् वे निश्चित नहीं बैठे अपितु भविष्य में उठने वाले संकटों की आशंका को सदैव के लिए दूर हटाने के लिए उन्होंने अनेक राजनैतिक दांव-पैच खेले। इस दिशा में उन्होंने सबसे पहिला कदम यह उठाया कि भारतीयों की एकता को अप्रत्यक्ष उपायों द्वारा विघटित किया। साम्राज्य भावना उनकी रंग रंग में प्रवेश कर चुकी थी, अतएव इसे स्थायी बनाये रखने के लिए उन्होंने दूसरी योजना यह अपनायी कि भारतीयों की सांस्कृतिक परम्पराओं को परिवर्तित करने के लिए ईसाई मिशनरी भेजे। जो यहाँ की जनता की भाषा और भावों को बदलने लगे। इनके अतिरिक्त अधिक से अधिक अंग्रेजी ढंग के स्कूल और कॉलेज खोले गए जिनमें शिक्षा प्राप्त युवक भारतीयता और भारतीय साहित्य के नाम तक से नाक भी सिकोड़ने लगे। वे अंग्रेजी सीखने और बोलने ही में अपनी शान समझने लगे और अंग्रेज अपनी कूटनीति में सफल होकर मौज के साथ शासन करने लगे। प्रेम नीति पर अवलम्बित उनकी राजनीति शतप्रतिशत सफल रही।

#### सामाजिक परिस्थिति

अंग्रेजों की राजनैतिक दूरदृष्टि के फलस्वरूप भारतीय समाज की अवस्था भी

गोचनीय हो गई। वण व्यवस्था न मति रुद्र रूप धारण कर लिया था। प्रत्यक्ष रूप से अंग्रेज भारतीय समाज के आन्तरिक मामलों में हस्तक्षेप नहीं करते थे किन्तु अप्रत्यक्ष उपायों द्वारा वे उस भीतर में खोखला बना रहे थे। हिन्दू समाज को अन्धविश्वासों व परम्परागत रूढ़ियों ने जकड़ रखा था। वृद्ध विवाह, बानि विवाह, धनमेल विवाह, सती प्रथा, दैवदानो प्रथा, विधवाओं की सोवनीय दशा, छूत भ्रष्ट आदि सामाजिक समस्याएँ भयंकर रूप धारण कर चुकी थीं। मुसलमानों के भीतर हीनता की भावना पर कर चुकी थी। राजनीतिक दाव पर सब कुछ हार जाने के पश्चात् वे उदासीन हो चले थे। उन्होंने एक लम्बे समय तक अंग्रेजों का नापा तथा साहित्य का बहिष्कार किए रखा और बीमवी गंगाजी से पहले वे सामूहिक रूप से पिछड़े ही रहे।

समाज में योग्यतम व्यक्तियों का प्रभाव रहा हो, ऐसी बात नहीं है, किन्तु अधिकांश शिक्षित वर्ग और जनसाधारण में एक रेखा खिच गई थी और शिक्षित समाज जनता की उपेक्षा करके अंग्रेजों का पिछूत बन गया था। कतिरय लोगों के स्वार्थ हित के लिए अधिकांश लोगों के अधिकारों पर चूरी चलाई जा रही थी। हिन्दुओं में पढ़े लोग तथा ज्योतिषी मनमानी कर रहे थे और मुसलमानों में काजी, मुल्ला अपना हुक्म आश्राम में ही रह थे। जीवन विगृह्य हो चला था। अंग्रेजों द्वारा आयोजित प्रत्येक मुद्धार का जनसाधारण द्वारा मोह, भ्रम और चाह से देखा जाने लगा। रेल, प्रेम और पान्ठ आफिस की सुविधाओं की मुक्तकण्ठ से प्रशंसा की जाने लगी और समाज विशेषकर मध्यवर्ग में भ्रममयता बढ़ी।

### धार्मिक परिस्थिति

एक आरंभ तो इस प्रकार की स्थिति चल रही थी। दूसरी ओर कुछ लोग समाज मुद्धार और धर्म में संशोधन करने की आवश्यकता अनुभव करने लगे थे। बंगाल में ब्रह्म समाज की स्थापना और मध्य भारत में प्रायः समाज का आन्दोलन उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्ध की दो युगान्तकारी घटनाएँ हैं। उन्होंने अंग्रेजों द्वारा विघटित तथा समाज धार्मिक का सगठित करने का प्रयत्न पथ तैयार किया, तथा पश्चिमी विचारों के बड़ते हुए प्रभाव को क्षीण करने में विशेष योग दिया। ये दोनों आन्दोलन सामाजिक होते हुए भी मूलतः धार्मिक थे।

ऋषि दयानन्द प्रायः समाज का जन्म १८७५ में हुआ, ठीक उसी समय हिन्दी उपाध्याय जन्म ले रहा था। दयानन्द जी ने सत्यार्थ प्रकाश में धर्म के खोखले स्वरूप की खूब खिल्ली उड़ाई और उसके यथार्थ सक्षय की ओर हिन्दुओं का ध्यान आकर्षित किया। जिससे जहाँ एक ओर यह उपकार हुआ कि ईसाई पादरियों के प्रचार का क्षेत्र सीमित हो गया वहाँ दूसरी ओर धार्मिक उत्तेजना बढ़ी सनातन धर्म और प्रायः समाज में एक होड़ लग गई और किशोरीलाल भास्वामी सदृश कट्टर पथी लोगों में नये मुद्धारों की ओर उदासीनता दिखाई अंग्रेजों और मुसलमानों में भोवच प्रचलित था अतएव हिन्दुओं की धार्मिक भावनाओं को ठेस पहुँचाती थी। श्री राधाकृष्णदास आदि तैलक इस भावना से अभिभूत हुए।

## आर्थिक परिस्थिति

आर्थिक दृष्टि से दो वर्ग स्थापित हो चुके थे। एक जमींदार अथवा शोषक वर्ग और दूसरा सर्वहारा अर्थात् शोषित किसान वर्ग। धन और अन्न की उपजों वाले कृषकों के हाथ से भूमि छिन चुकी थी और गिने-चुने भूधरों को सौंप दी गई थी। ये बड़े-बड़े भूधर अंग्रेजों की शोषण नीति का समर्थन करते थे और उनका सारा शोषण इसी वर्ग के द्वारा हो रहा था। गरीब अधिक से अधिक गरीब होते चले जा रहे थे और अमीर अधिक से अधिक अमीर। इन दो वर्गों के बीच एक तीसरा वर्ग भी जन्म ले चुका था जिसे मध्य-वर्ग के नाम से पुकारा जाने लगा। इस वर्ग की आर्थिक स्थिति और नैतिक सिद्धान्तों का परिचय हिन्दी उपन्यास के प्रथम चरण में मिल जाता है। आर्थिक शोषण का एक और उपाय अंग्रेजी ढंग की अदालतों भी इसी युग में सामने आई। समग्र रूप से अंग्रेजों ने डटकर हमारा शोषण किया। इस युग की अंग्रेजों की आर्थिक नीति की आलोचना करते हुए डॉ० लक्ष्मी सागर वाष्ण्य लिखते हैं—“अंग्रेजों की आर्थिक नीति के कारण यदि एक ओर भारतवर्ष की कृषि सम्पत्ति का ह्रास हुआ तो दूसरी ओर उद्योग-धन्य और वाणिज्य व्यवसाय पूर्ण रूप से नष्ट हो गए। उद्योग-धन्यों के नष्ट हो जाने पर राष्ट्रीय सम्पत्ति के एकमात्र साधन कृषि के ह्रास से भी अधिक भयावह परिणाम हुआ। शासकों की नीति के कारण भारतवर्ष कृषि-प्रधान देश रह गया था।”

मैं आपके मत से पूर्णतः सहमत हूँ। इस देश की उन्नति मन से अंग्रेजों ने न तो चाही ही है और न ही वह उनके लिए हितकर ही सिद्ध होती। वे हमें आर्थिक, नैतिक और सांस्कृतिक तथा वैज्ञानिक तौर पर पिछड़े हुए रखना चाहते थे। हमारे ही द्वारा उत्पादित कच्चे माल को ले जाकर वापस हम पर ही ठाँस देते थे और इस प्रकार करोड़ों का लाभ उठाते थे। इससे जनसाधारण की निर्धनता बढ़ती ही गई। हमारी राष्ट्रीय आय में कोई वृद्धि न हुई। हमें उच्च स्तर पर सोचने और बढ़ने का समय ही न मिला।

## सांस्कृतिक परिस्थिति

सामाजिक अराजकता और आर्थिक विपमता का सीधा प्रभाव हमारे सांस्कृतिक जीवन पर पड़ा। रेल का यातायात, प्रेस की सुविधाएं और उच्च शिक्षा का योग केवल उच्च वर्ग के लोगों तक ही सीमित रहा। इस प्रकार अंग्रेज ने दुहरी चाल चलकर हमारी सांस्कृतिक परम्पराओं को नष्ट-भ्रष्ट किया। एक ओर तो उन्होंने उच्च वर्ग को अंग्रेज-यित के नशे में चूर रखा और जन-साधारण को अशिक्षित बनाए रखा। ‘परीक्षा गुरु’ के मुख्य पात्र मदनमोहन सदृश हजारों ही नहीं लाखों नवयुवक झूठी सम्मान भावना, अकर्मण्यता तथा अंग्रेजों की नकल आदि दुर्वृतियों के शिकार हो चले। वे अपनी संस्कृति का मज़ाक उड़ाने लगे। दूसरी ओर ईशई मिशनरियों द्वारा पाश्चात्य संस्कृति और सम्पत्ता का प्रचार किया जाने लगा इसका मुख्य उद्देश्य धर्म प्रसार था। और भारतीयों

को नवीन शिक्षा द्वारा नव सस्वांग ढालना था। इससे वे हमारे भाषा, भावों और विचारों पर छात चले गए। हम उनके मस्तिष्क से सोचने और उनके मुख से बोलने लगे। किशारीलाल गास्वामी, राजकृष्ण दास आदि को यह बढ़ता हुआ सांस्कृतिक दासत्व अत्यधिक अग्वरा और इसके फलस्वरूप उन्होंने स्वतन्त्र भारतीय दृष्टिकोण को अधुण बनाए रखने के लिए उपन्यास रचना की।

### साहित्यिक गतिविधि

उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्ध में जबकि हिंदी उपन्यास पनपने लगा था, साहित्य की गांधी-साहित्य की सोमाया से बाहर निकालकर जन-साधारण के निकट लाने का सुझाव देने लगा था। प्रेस का प्रसार हुआ गया था अतः पत्र पत्रिकाओं की धूम मच गई। श्री श्यामसुन्दर दास जो न सन् १८६५ में 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' की स्थापना की और श्री किशारीलाल गास्वामी जो न १८६८ में 'उपन्यास' नामक मासिक पत्र निकाला जिसमें उनके छोटे-बड़े कुल ६५ उपन्यास प्रकाशित हुए।

### विकास की दिशा

इस शताब्दी में लिखे गए उपन्यास साहित्य का पर्यवेक्षण करके पर एक बात स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है वह है उसमें उपलब्ध परिवर्तित भारतीय समाज की रूपरेखा। इस पढ़ने पर हम कोई विगिष्ट मिले या न मिले किन्तु भावनाओं का ध्रुव स्पष्ट रहता हुआ अवश्य मिलता है। श्रीनिवासदास ने लेकर किशारीलाल गास्वामी तक सभी उपन्यासकारों के मन में भारतीय समाज का एक विशिष्ट रूप घर किए बैठा था, जिसे उन्होंने अपने साहित्य में चित्रित किया है।

चर्चिन्मयूख घटनाओं की ओर जनता अधिक माह रखती थी। उसकी कीतूहल तृप्ति हित देवकीनन्दन खत्री गोपालराम गहमरी और ब्रजनन्दन सहाय प्रवर्तित हुए। इनमें से देवकीनन्दनखत्री ने विशेष प्रसिद्धि पाई। उन्होंने हिंदी जनता का एक कभी न भूतन वाला उपकार किया। हिन्दी के प्रति भारतीय जनता को आकृष्ट कर उन्होंने हिंदी पाठकों की जन-सम्पदा बढ़ाई।

अब मक्षप में हिन्दी उपन्यास के विभिन्न धरातलों पर मनन करें।

धरातल स हमारा तात्पर्य वे विषय हैं जिनकी आधार भूमि पर उपन्यास रूपी भवन तैयार होता है। ये क्रमशः इस प्रकार हैं—

५ ईसाई मिशनरियों का प्रयास उद्देश्य तो ईसाई धर्म का प्रचार करना था, लेकिन भारत जैसे प्राचीन देश में विचार शक्ती परिवर्तित किए बिना केवल धर्म का प्रचार करना दुस्तर काय था इसलिए नवीन शिक्षा प्रणाली प्रचलित करने की पूरी कोशिश की। आधुनिक हिंदी साहित्य



## हिन्दी उपन्यास—विविध धरातल

### समाज

उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में भारतवर्ष में एक नये समाज (मध्यवर्गीय समाज) का उदय हुआ। आगे चलकर यह वर्ग जहाँ एक ओर समाज और राष्ट्र की रीढ़ बना वहाँ दूसरी ओर अपने आरम्भिक रूप से ही साहित्य के लिए उपयोगी धरातल भी सिद्ध हुआ। हिन्दी का प्रथम मौलिक उपन्यास 'परीक्षा गुरु' इसी धरातल पर निर्मित हुआ। इसका नायक मदनमोहन मध्यवर्गीय समाज की समस्याओं में उलझा हुआ दृष्टि-गोचर होता है। इस समाज की प्रमुख समस्या दिखावा और आर्थिक विवशता है। जर्जर तन पर सफेद ठाठ किए बिना इसे चैन नहीं मिलता। भले ही ऋण लेना पड़े या गवन करना पड़े।

उन्नीसवीं शताब्दी के अधिकांश उपन्यासकारों ने अपने पात्रों का चुनाव इसी वर्ग से किया है। किशोरीलाल गोस्वामी, मेहता लज्जाराम आदि उपन्यासकारों ने इस वर्ग की रोमांटिक भावनाओं का सफल चित्रण किया है। निम्न मध्य वर्ग तथा किसान, मजदूरों की ओर इन उपन्यासकारों की दृष्टि नहीं पड़ी। एक और बात द्रष्टव्य है। इन उपसकारों ने इस वर्ग की भावनाओं का चित्रण भर किया है, प्रेमचन्द और जोशी की भांति इन्होंने इनकी समस्याओं का विशद वर्णन या सूक्ष्म विश्लेषण नहीं किया। यही कारण है कि मध्य वर्ग की अवस्था डावांढोल रही और इनके पात्र और घटनाएं उपन्यास साहित्य को कोई निश्चित स्वरूप प्रदान न कर पाए। इनका साहित्य कोरी कल्पना लिए होता था, जीवन की तीव्र अनुभूति और स्मृति लिए नहीं। न ही इनके सामने कोई शिल्पगत परम्परा थी और न ही ये भापा और शैली को भावानुकूल अभिव्यक्त करना चाहते थे। उपन्यास लिखना इनका व्यय ही नहीं था। अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया है। उनके मतानुसार गोस्वामीजी ही उस युग के एकाकी मौलिक उपन्यासकार थे।<sup>६</sup>

### परिवार

पारिवारिक उपन्यासों का प्रचलन प्रेमचन्द के 'निर्मला' के साथ हुआ। चतुरसेन शास्त्री कृत 'हृदय की परख' यज्ञदत्त रचित 'परिवार' और जैनेन्द्र रचित 'सुनीता' आदि उपन्यास मानव की समस्याओं को चित्रित करने के लिए लिखे गए हैं।

### व्यक्ति

व्यक्ति को ही सर्वस्व मानकर उसकी वैयक्तिक एवं सामाजिक समस्याओं को

६. "इस द्वितीय उत्थान काल के भीतर उपन्यासकार इन्हीं को कह सकते हैं। और लोगों ने भी मौलिक उपन्यास लिखे, पर वे वास्तव में उपन्यासकार न थे और चीजे लिखते-लिखते वे उपन्यास की ओर भी जा पड़ते थे। पर गोस्वामीजी वहीं घर करके बैठ गए। हिन्दी साहित्य का इतिहास—पृष्ठ संख्या ५००— हिन्दी साहित्य का इतिहास

चित्रित करनेवाले उपन्यासों का मूत्रपान जागो द्वारा किया गया है। जनार्दन भी प्रसंग से इस क्षेत्र में पर्याप्त सहयोग दिया।

### धर्म और नीति

समाज और परिवार के साथ-साथ धर्म और नीति भी उपन्यासों के लिए आवश्यक सामग्री जुटाने लग। इनकी आधारभूतता पर कुछ ऐसे उपन्यास भी लिखे गए, जिनमें से अधिकांश का नाम भी कोई नहीं जानता और जो लोग के विषय हैं किन्तु मेरे मोक्ष क्षेत्र के प्रत्यक्ष नहीं आते। उपलब्ध उपन्यासों में प्र० बालकृष्ण भट्ट द्वारा 'नूतन ब्रह्मचारी' (१८८६) तथा श्री राधाकृष्णदास रचित 'निष्काम हिन्दू' (१८९०) प्रसिद्ध रचनाएँ हैं, परन्तु पर विषय की सीमा तथा से बाहर होने के कारण ये विस्तारपूर्वक विवेचित नहीं हुए।

'नूतन ब्रह्मचारी' कुल ६३ पृष्ठों में लिखा गया एक लघु उपन्यास है। उपन्यास के नामक 'विनायक' की वैयक्तिक विजय में ही इसका महत्त्व दृष्टिगोचर होता है, यद्यपि घटनाओं के प्रत्याभासिताओं में परिपूर्ण है। 'निष्काम हिन्दू' गोबिन्द निवारण के धार्मिक विषय को लेकर लिखा गया उपन्यास है। इसका कथानक भी ऊबड़ खाबड़ है और कथा का धर्म अपरिपक्व है।

धर्म और नीति के साथ-साथ प्रधान आख्यान लेकर रचा गया एक उत्तेजनोप रचना 'नूतन चरित्र' भी है। इसमें लखन और रत्नचन्द्र प्योडर ने इस में जगह-बगह नीति वाक्यों की बोझालता लगा दी है। उद्धरणों की संख्या बहानों की शैली पर लिखे गए इस उपन्यास में नवाबों की विनाशिता और भविष्यवाणी की विचित्र लीलाएँ पढ़ने की मिलती हैं। मनोरंजन होने पर भी एक निमिष्ट स्वरूप न रखने के कारण हम इसका अभिनन्दन नहीं कर सकते।

### प्रेम

प्रेम एक ऐसा स्थायी भाव है, जिसका मान अविच्छिन्न रूप से मानव मन में बहता रहता है। इसके किसी न किसी स्वरूप का चित्रण प्रत्येक कृति में हुआ करता है। विश्व का माने से अधिक माहित्य इस उदात्त भावना की आधारभूतता पर टिका है, फिर भी हिन्दी उपन्यास ही इससे भ्रष्टाचार्य रहता। सभ्यता की कथा के विविध विधि विधानों में धूमता हुआ यह भाव-चक्र हिन्दी उपन्यास के वर्तमान स्वरूप में प्रतिष्ठित हुआ। ठाकुर जगमोहनसिंह द्वारा 'दयामा स्वप्न' (सन् १८८०) में इसका सफल चित्रण हुआ था। मध्यदेश में स्थित रायबगर के राजकुमार थे और भारत-उद्धार की मण्डली के एक रमणीय सदस्य थे। सभ्यता तथा अंग्रेजी दोनों साहित्य का आपने अनुलिप्त अध्ययन किया था। इसके पश्चात् दयामा स्वप्न लिखा। इसके सबंध में श्री विजयसकर मल्ल लिखते हैं—“दयामा स्वप्न” स्वच्छन्द प्रेम की कहानी है, विभिन्न उपकरण रीतिकालीन प्रेम प्रसंगां से एकरूप किए गए हैं। इसमें नायक, सखी, दुखी, विरह, मिलन आदि के वर्णन रीतिकालीन परिपाटी के हैं, पर इस कथा में स्वच्छन्द प्रेम, गान्धर्व विवाह का अतिरिक्त

प्रतिपादन, क्षत्रिय कुमार का ब्राह्मण कुमारी से प्रेम और विवाह का प्रस्ताव—इन सबकी जो योजना की गई है वह ऐसे ढंग की है कि प्रेम और विवाह के संबंध में कठोर सामाजिक रुढ़ियों के प्रति तत्कालीन शिक्षितों में व्याप्त असंतोष भली भांति व्यक्त हो जाता है। यह रचना यद्यपि गद्य प्रधान है पर अपने प्राचीन काव्य संस्कारों के कारण इसमें अलंकृत और चित्रात्मक वर्णनों की भरमार है और साथ ही सरस शृंगारी कविताओं का भी बाहुल्य है।<sup>१</sup> इनके अतिरिक्त पंडित रामचन्द्र शुक्ल जी ने भी इस उपन्यास के रम्य स्थलों की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है।

## इतिहास

कतिपय उपन्यासकारों ने समाज के साथ-साथ इतिहास के धरातल पर अपने उपन्यास खड़े किए। किशोरीलाल गोस्वामी हिन्दी के पहले ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं, परन्तु आपके ऐतिहासिक उपन्यासों में काल दोष स्पष्ट दिखाई देता है। युग विशेष के आचार-व्यवहार, वेप-भूषा और भाषा तथा भावों को अभिव्यक्त करने में आप सफल नहीं हो पाए। मुगल युगीन चित्रण कल्पना प्रधान अधिक हैं। ऐसा दृष्टिगोचर होता है कि उन्होंने इतिहास का गम्भीर अध्ययन किए बिना ही उपन्यास लिख डाले हैं। तभी तो अकबर के दरबार में पेचवानी (हुक्का) दिखाया गया है, जबकि उस समय तम्बाकू का प्रचलन नहीं हुआ था।

तारा, चपला, तरुण तपस्विनी, रजिया बेगम, लीलावती, राजकुमारी लवग-लता, १८२० 'हृदयहारिणी' १८६०, 'हीरावाई', 'लखनऊ की कन्न' आदि इनके ऐतिहासिक उपन्यास ऐतिहासिक भूलों से परे पड़े हैं। इनमें से प्रथम 'तारा' विशेषतः वर्णन करने योग्य है। इसकी नायिका तारा है, जो कि राठौर कुल में उत्पन्न महाराणा अमर-सिंह की पुत्री है। आगरे में शाहजहाँ का राजभवन काम-क्रीड़ाओं की रगस्थली के रूप में चित्रित किया गया है। ऐतिहासिक पात्रों की दुर्दशा विचारणीय है। तारा सदृश कुलीन भारतीय विदुषी में उच्छृंखलता और कामुकता का प्रदर्शन अवश्यमेव तिन्दनीय है। तारा के ऐतिहासिक और सांस्कृतिक जीवन को एक अजीब से तिलस्मी और ऐयारी वातावरण में प्रस्तुत किया गया है जिसकी भर्त्सना प्रायः हिन्दी के सभी प्रतिष्ठित आलोचकों द्वारा हुई है।

'तारा' में चमत्कारपूर्ण घटनाओं को पढ़कर ऐयारी की गन्ध आने लगती है और गोस्वामीजी के लिए यह कोई नई बात नहीं है। उन्होंने सामाजिक और ऐतिहासिक उपन्यासों के अतिरिक्त जासूसी, तिलस्मी और ऐयारी उपन्यास भी लिखे इसीलिए ऐतिहासिक उपन्यासों में भी तिलस्मी तथा ऐयारी चक्र घुमाए हैं। मुसलमान पात्रों की अपेक्षा हिन्दू पात्रों के साथ अधिक सहानुभूति दिखाने के कारण उन्होंने दारा जैसे पात्रों के मुख पर कालिख पुतवा दी है।

७. आलोचना के उपन्यास विशेषांक के 'उदय काल : प्रेमचन्द के आगमन तक' नामक लेख से—पृष्ठ ७०

## तिलिस्म एव ऐय्यारी

उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चार बीसवीं शताब्दी के प्रथम दशक में हिन्दी उपन्यास का प्रमुख आधार तिलिस्म और ऐय्यार बन। मनु १८-१९ में देवकीनन्दन खत्री द्वारा रचित 'चन्द्रकान्ता' प्रकाशित हुआ और इसके गोप्य शब्द 'चन्द्रकान्ता सज्जि' छपी। 'चन्द्रकान्ता' चार भागों में और 'चन्द्रकान्ता सज्जि' (२६) भागों में छपी। इनका छपना हिन्दी संसार में एक घमाका निम्न हुआ।

भारत-दुःखालीन गोपनी साहित्य में जनता का मन ऊब चुका था। अत्यधिक सुधारवादी रचनाएँ पढ़ने-गाने का काम कर रही थीं। उन्होंने मनोरंजन प्रधान साहित्य की आवश्यकता अनुभव की। इस आवश्यकता की पूर्ति करने के लिए तिलिस्मी और जामुनी उपन्यास साहित्य का जन्म हुआ।

अन उल्ला है तिलिस्म एव ऐय्यारी जिस अर्थ में उपयुक्त होते हैं। तिलिस्म फारसी का शब्द है जिसका अर्थ है जादू का घर। ऐय्यार का मतलब है—चालाक। पहले-पहले तिलिस्म का आधार बनाकर अकबर के प्रसिद्ध कवि फकीर तिलिस्म होसक्या नामक बीस हजार पृष्ठों की पुस्तक लिखी। यह मूल रूप में फारसी में लिखी गई थी फिर उर्दू भाषा में इसका अनुवाद हुआ। हिन्दी के उपन्यास साहित्य में तिलिस्म का प्रवेश कराने का श्रेय देवकीनन्दन खत्री जी का दिया गया है। मुन्नी प्रेमचंद जी के मतानुसार इन उपन्यासों का बीजाकुर इन्हें फकीर की रचना 'तिलिस्म हाशरुवा' से प्राप्त हुआ। "मुन्नी जी के मन में हम असात सहस्र मत नहीं हैं। वास्तव में चन्द्रकान्ता और चन्द्रकान्ता सज्जि भौतिक रचनाएँ हैं। खत्री जी की कल्पना गति बहुत उबर थी। उन्होंने तिलिस्म शब्द के ही फकीर की प्रेरणा से लिया है किन्तु एक बार इस विषय पर कल्पना उठाकर अस्सलक उनका निर्वाह प्राप्त हो सका है। उनका काल्पनिक तिलिस्म अनन्त धन-राशिको भण्डार है जिसका पता हर एक-व्यक्ति को नहीं है, केवल गिन-चुने ऐय्यार (छद्म हुआ चालाक) लागू का है जाहूँ की तरह वही से वही उड़ सकने है, पत भर में बड़ा बदन लत है और देखने-बचने आत्मा में मूल नौक डालत है। धन बहुत और कमन्द के द्वारा वह किसी का भी कर्तव्य उसके तिलिस्म का कंद में डाल देता है। वहाँ से छुटकारा दुलभ ही वही असम्भव लगता है, क्योंकि तिलिस्म के द्वारा जादू के वन हुए हैं, उल्टे भाषा के तान लगे रहते हैं और भीतर की सभी बाँटियाँ रहस्यपूर्ण हैं।

तिलिस्म के खुलते ही बहिर्गत (स्वर्ग) का नजारा (दृश्य) सामने आ जाता है। एक और नन्दन वन है तो दूसरी ओर कल्पतरु। वही भीठे पानी का भरना फूट पड़ा है तो वही मने-बादी, हीर जवाहरात का ढेर लगा है। इस तरह पढ़ना बहुत आह्वान एवं श्रम का काम है। और फिर इस खालन का भेद भी किसीका ज्ञान नहीं। वह किसी पुस्तक में लिखा पड़ा है और पुस्तक भी गायब कर (छूटा) दी गई है। तिलिस्म का टूटना जिस भाग्यवान के मस्तक पर बिखा होगा वही उस पुस्तक को पा लगा। इस प्रकार की वचनपूर्ण धमाधारा घटनाओं से परिपूर्ण यह घरायश हिन्दी उपन्यास को अनिष्ट

वरदान सिद्ध हुआ कि इसने हिन्दी पाठकों की संख्या दस गुणा कर दी। हर व्यक्ति रेलवे बुक स्टाल पर तिलस्मी उपन्यास ढूँढ़ने लगा। देवकीनन्दन खत्री द्वारा प्रस्तुत परम्परा को उनके पुत्र दुर्गादास खत्री और अन्य लेखकों ने जारी रखा।

तिलस्मी उपन्यासों को आचार्य हजारीप्रसाद जी ने साहित्यिक लकलका कहा है। वे लिखते हैं—“अति प्राकृत, अद्भुत और असाधारण घटनाओं से आश्चर्यजनक परिस्थितियों का निर्माण तिलस्माती कथानकों का प्रधान आकर्षण था। इन कथानकों में ‘लकलका’ नामक एक प्रकार की मादक वस्तु के प्रयोग का प्रसंग प्रायः आता ही रहता है जिसके सूँघने से मनुष्य बेहोश हो जाता है। तिलस्माती उपन्यासों का वातावरण भी साहित्यिक ‘लकलका’ है। वह पाठक को बेहोश और अभिभूत कर देता है, वह कथानक के उद्देश्य, गठन और पात्रों के साथ उनके संबंध की, और पात्रों के मनोवैज्ञानिक विकास की बात सोच ही नहीं सकता।” यह लकलका हमारे विचार में हिन्दी पाठक को सुलाने अथवा बेहोश करने के लिए नहीं रखा गया। अपितु काल्पनिक संसार की सैर कराने के लिए रखा गया है। रहा प्रश्न कथानक के उद्देश्य और गठन तथा उसके पात्रगत संबंध का, उसका समाधान पहले ही किया जा चुका है। प्रेमचन्द के आगमन से पूर्व हिन्दी उपन्यास में स्वरूपनिष्ठा का प्रश्न ही उत्पन्न नहीं होता। मनोविज्ञान का अध्ययन उस समय तक हिन्दी उपन्यासकारों ने नहीं किया था, तब उसकी प्रतिष्ठा वे कैसे कर पाते। आगे चलकर आचार्य जी ने स्वीकार किया है—“उपन्यासों की जो सबसे बड़ी विशेषता—मनोरंजन है, उसे प्राप्त करने की दुर्दम लालसा उन्होंने अवश्य उत्पन्न कर दी।”<sup>१०</sup> यह क्या कम उपकार की बात है कि हिन्दी के प्रति उपेक्षित जनता की प्रवृत्ति को मोड़कर हिन्दी-मयी बनाना। मनोरंजन के लिए इस काल्पनिक विधा के अतिरिक्त और कौन-सा मार्ग श्रेयस्कर हो सकता था ?

### जासूस

घटना वैचित्र्य के रूप में यत्र-तत्र परिवर्तन कर उसे अधिक विश्वसनीय एवं रोचक बनाने के लिए उपन्यास को एक नया धरातल मिला है—वह है जासूस। जासूसों के प्रवेश के साथ ही साथ उपन्यास में रहस्यपूर्ण रोमांचकारी घटनाओं की अभिवृद्धि हुई। एक बार को सनसनी उत्पन्न कर देनेवाले जासूसी उपन्यास श्री गोपालराम गहमरी जी की देन है। इनके द्वारा एक और उपकार भी हुआ। घटनाओं में क्रममयता आने लगी। उपन्यास रूप विधान की ओर बढ़ा और उसका एक ढांचा तैयार होने लगा।

इन धरातलों पर हिन्दी उपन्यास रचा गया। इस परिचय के पश्चात् अब तनिक उपन्यास की प्रविधि के अन्तर्गत इसकी सोद्देश्यता पर भी मनन किया जा सकता है। आभ्यातंरिकता के प्रवेश ने लक्ष्य का अर्थ ही बदल दिया है। उपन्यासकार की मूल संवेदना ही जब बदल गई, उसकी सुधारवादी दृष्टि ही जब परिवर्तित हो गई तब उसने अपनी

रचना सामग्री भी बदली और रचना-विधि भी। इस परिवर्तन की ओर दृष्टिपान करत हुए एक घालाचर निरखे हैं— प्रेमचन्द के पूर्व उपन्यासा म हम हाथ, पैर, कान, घ्रात की ही करामात अधिक मिलती है। हाँ घातुनिक यथायवादी उपन्यासा म बाह्य इन्द्रिया की कम परन्तु मन की करामात ही अधिक मिलती है। मन की जादूगरी स घातुनिक उपन्यास म आम्मानिरचना की आ एक भनक आ जाती है उगसे चरित्रो के प्रति पाठका का विश्वास जम जाता है। ११

एक भार मुधारवादी उपन्यासकार ने अपने हाथ-पैर और विचार फला कर उपन्यास को क्यात्मक विस्तार देकर इम बृहद् रूपाकार दिया ता दूसरी ओर युगधर्मो उपन्यास की निरंतर यथायो-मुपता न स्थूल चित्रण से त्राण पाकर, अपने हाथो का खींच कर क्यात्मक मनुमान प्रविधि का परिचय दिया। घातुनिक काल म प्रेमचन्द म लेकर राजेन्द्र यादव तक आ क्या प्रयाग जान रह, या हा रह है उनम गद्य नौनी म भी परिवर्तन आया। एक भार सज्जित शैली (Ornate style) स गभित रचनाए सामन आई, जिनम जोगी रचित 'म'यामो', प्रजय रचित नदी क द्वीप तथा प्रभाकर माचर रचित 'परन्तु' ही प्रमुख हैं ता दूसरी भार भगन शैली (Plain style) की रचनाए—यथा 'गोदान', 'मुनीठा', 'चित्रलला' और 'दबदबा' प्रस्तुत हूँ। पहले खेवे के कथाकारो की शैली प्रयागन अथगभित एव विस्लेषणपरक है ता दूसरी श्रेणी के कथाकारो की शैली मुख्यतः सहज, वणनात्मक है। पहले स्कून के कथाकार म उमन म इबकिया लगाकर ब्यक्ति के मह को ऐकान्तिकता पर हटकर प्रहार करत हैं, जबकि दूसरी परम्परा के कथाकार मानव को बाह्य जगत म घुसा फिरा कर उनकी बाह्य शीलाआ व बहिर्दृष्ट को सीधे सहज दग से फूला-फूला कर वर्णन कर गत हैं। मुधारवादी उपन्यासकारो का ध्यान चरित्र-निर्माण रहा है। यथा-यवादी कथाकारो का ब्यक्तित्व निर्देगन। प्रेमचन्द न हारी जैस आदश चरित्र का निर्माण किया है तो विस्लेषणात्मक कथाकार जोगी नन्दकिशोर के ब्यक्तित्व की ऊचाई पर पहुचें हैं। शानि, नन्दकिशोर, पारमनाथ, शंकर, शशि, भुवन, रेखा के ब्यक्तित्व की उपरलि का अथ किम को ? उपन्यासकार की बौद्धिक एव अनुभूतिगत तेजस्विता को अथवा पात्रो को नय परिवर्तन म ले आने वाले नय शिल्प को ? यदि तथा शिल्प (विस्लेषणात्मक या प्रतीकात्मक) प्रकाश म न आता ता क्या इन पात्रो की तेजस्विता स्वत रूपहीनता के गह्वर म बिलो न हा जातो। प्रश्न जटिल है। यदि उपन्यासकार की उद्देश्यप्रिय प्रवृत्ति बही बनी रहती, यदि वह पात्र म चारित्रिकता के निर्माण काय म जुटा रहता, ता अवश्य ही उसका वणनाभकता स पिड छुडाना दु माध्य होता और हिन्दी कथा साहित्य की सुमन निमला, होरी, तारा, दिवाकर, डा० प्रधान जैसे पात्र ही मिलने, नन्दकिशोर, शानि रेखा, या ताई जने ब्यक्तित्व की ऊच्चाइया को छू लेने पात्र उपलब्ध न होने।

हिन्दी उपन्यास शिल्प के बदलने परिप्रक्ष्य से क्या जीवन की मतिशीलता रूपायित हूँ है जीवन की निरन्तरता की नय स्तर पर रूपांतर किया गया है ? एक विचारणीय

प्रश्न है। हिन्दी के लगभग सौ प्रतिनिधि उपन्यास पढ़कर मैं पुनर्विलोकन की क्रिया-प्रक्रिया में न उलझ शिल्प की परिवर्तित, परिष्कृत, परिवर्द्धित स्थिति से आश्वस्त हो अपने को इस अध्ययन प्रविधि में पुनः जुटा पाने के लिये दृढ़ संकल्प पाता हूँ। समाज, मनोविज्ञान, नैतिक शास्त्र, इतिहास आदि के परिप्रेक्ष्य में जब व्यक्ति बदलता है, उसकी जीवन दृष्टि बदलती है, भाव बोध परिवर्तित होता है, तब इन्हें नया आयाम देने वाला शिल्प क्यों न बदलेगा और जब शिल्प बदलेगा, शिल्पी भी बदलेगा। कभी पात्रों में सम्पृक्त होकर कभी उनसे असम्पृक्त रहकर, वह सोचेगा लिखेगा और अन्ततः वह अपनी अनुभूति की संकीर्णता के चक्र व्यूह से निकल कर जीवन और जगत की बहुमुखी जटिलताओं, गतिथियों, उलझनों को नया आयाम देगा, सतत नए शिल्प से रूपायित करेगा और इसी में उसकी इति श्री है।



## परिशिष्ट (१)

### (क) सहायक ग्रन्थ-सूची हिन्दी

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-ग्रन्थ में प्रयुक्त पृष्ठ
	अज्ञेय		
१	आत्मनेपद डा० इन्द्रनाथ मदान	१९६०	२६८, २६९
२	प्रमचन्द चिन्तन और कला	१९१४	८३, १०६, १०५
३	प्रेमचन्द एक विवचन इलाचन्द्र जोशी	१९५५	२६, ३७, ६८, ७०, ७१
४	विदनेपण	१९५४	२१६, २१५
५	विवचना	१९५५	५०
६	साहित्य चिन्तन	१९५५	२१५
७	दम्बा-पगवा गया प्रसाद पांडेय	१९५७	५१, ५५
८	हिन्दी कथा साहित्य अनेककुमार	१९५०	६६, ८३, १०६, १२२, १२३ १३३, १८८, १९१, ३३३ ३३६
९	साहित्य का श्रेय और प्रेय डा० जगन्नाथ प्रसाद गर्मा	१९५३	१२, १८, २८, २३३, २३७
१०	हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास डॉ० त्रिभुवन सिंह	१९५६	२७२
११	हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद डॉ० देवराज उपाध्याय	१९६१	३५, १४६, १६५, २०६, ३३८, ३८६
१२	आधुनिक हिन्दी कथा साहित्य और मनाविधान	१९५६	६७, ६८, ६९, २३८, २४२, २५७ २६१, २६३
१३	कथा के तत्त्व	१९५७	१४४
१४	विचार के प्रवाह	१९५८	२४४
१५	साहित्य चिन्ता	१९६६	२३३



संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
	डॉ० नाववर सिंह		
१६.	आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ	१९५६	१६७
	डॉ० नगेन्द्र		
१७.	विचार और अनुभूति	१९४९	२४३, २५०
१८.	विचार और विश्लेषण	१९५५	२४८
	आचार्य नन्द दुलारे वाजपेयी		
१९.	आधुनिक साहित्य	१९५०	१५, १०४, १८९, २४९
२०.	नया साहित्य: नये प्रश्न	१९५५	२७, २४२, २७२
२१.	प्रेमचन्द : साहित्यिक विवेचन	१९५६	६९, ७१, ९७, १०४, १०८
	प्रकाश चन्द गुप्त		
२२.	नया हिन्दी साहित्य : एक दृष्टि	१९४६	३३५
	पदम लाल पन्नालाल बल्शी		
२३.	हिन्दी कथा साहित्य	१९५४	२१६
	डॉ० प्रेम नारायण टंडन		
२४.	प्रेमचन्द कला और कृतित्व	१९५०	९६
	प्रेमचन्द		
२५.	कुछ विचार	१९२०	२०, २३, ६३, ६४, ३९६
	डॉ० प्रताप नारायण टंडन		
२६.	हिन्दी उपन्यास में कथा शिल्प	१९५९	३५, ३७, ११४, १४९, ३३२
	का विकास		
	बलदेव शास्त्री		
२७.	प्रेमचन्द और उनका गोदान	१९५६	११४
	बलभद्र तिवाड़ी		
२८.	इलाचन्द्र जोशी के उपन्यास	१९५९	२१६, २१७
	मंमयनाथ गुप्त		
२९.	कथाकार प्रेमचन्द	१९४७	८१, ९९, १००
	महेन्द्र भटनागर		
३०.	समस्यामूलक उपन्यास कार		
	प्रेमचन्द	१९५७	१०४
	रघुनाथ शरण भालानी		
३१.	जैनेन्द्र और उनके उपन्यास	१९५६	१३६, २४६
	डॉ० रामअवध द्विवेदी		
३२.	हिन्दी साहित्य के विकास की		
	रूपरेखा	१९५६	२३२, २४८

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध प्रबंध में प्रयुक्त पृष्ठ
	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल		
३२	हिन्दी साहित्य का इतिहास छठा संस्करण डॉ० रामचंद्र सिंह	६३, ६६, ३८८	
३४	एतिहासिक उपन्यासकार वृन्दावन लाल वर्मा डॉ० रामरतन भटनागर	१९५७	१३४
३५	जनेद्र साहिर और समीक्षा	१९५८	१६, २३५, २३६
३६	प्रसाद साहित्य और समीक्षा डॉ० राम बिलास शर्मा	१९५८	१२०
३७	आस्था और मोदय डॉ० राजेश्वर गुह	१९६२	२६५, २६८, ३००
३८	प्रेमचन्द एक अध्ययन डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल	१९५८	६७, १०४, १०५,
३९	हिन्दी कहानी की गिल्प-विधि का विकास सियारामशरण प्रसाद	१९६०	२६
४०	वृन्दावन लाल वर्मा साहित्य और समीक्षा डॉ० मुयमा खान	१९६०	१३७, १३९, १४०,
४१	हिन्दी उपन्यास डॉ० शशिभूषण सिंगल	१९६१	११४, ११६, ११८, १६२, २३२, २४७, २६६, २७१, २७६, २८१, २८४, २८६, ३०८, ३२७, ३३२, ३३३, ३३८, ३७२, ३७६, ३८१
४२	उपन्यासकार वृन्दावनलाल डॉ० गिवनारायण श्वेतिष्ठ	१९६०	१३२, ३५०
४३	हिन्दी उपन्यास शिवदान सिंह चौहान	१९५६	६६, ११७, १२१, १२३, १२६ १२८, १३०, १६३, १८८, २१४, २२३, २८४, २९७, ३२१, ३२३, ३३८, ३५७
४४	आलोचना के सिद्धान्त	१९५८	५८
४५	हिन्दी साहित्य के ८० वर्ष सुरेशचन्द्र तिवारी	१९५६	१६७, ३६६
४६	यशपाल और हिन्दी कथा साहित्य	१९५६	१७०

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
	डॉ० श्री कृष्ण लाल		
४७.	आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास	१९५०	३३१, ३८८
	आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी		
४८.	आधुनिक हिन्दी साहित्य	१९५५	२१३, ३९७
	हरस्वरूप माथुर		
४९.	प्रेमचन्द उपन्यास और शिल्प	१९६०	७१, ८३, १०६,
	डॉ० प्रेम भटनागर		
५०.	सुबह के भूले (परिचय)	१९६०	२१६
५१.	निर्मग्न एक अध्ययन : साहित्यकार पं० भगवती प्रसाद		
	वाजपेयी अभिनंदन ग्रन्थ	१९५६	२७३, ३७७

## (ख) सहायक ग्रन्थ-सूची : अंग्रेजी

Serial No.	Name	Year of Publication	Page
1.	A. A. Mendilow : Time and the Novel	1952	12,13, 331
2.	Carl Grabo : The Technique of the Novel	1928	203,233
3.	Edwin Muir : The Structure of the Novel	1949	23,60
4.	E. M. Forster : Aspects of Novel	1947	289
5.	Two cheers for Demoevacy	1947	11
6.	H. W. Legget : The Idea of Fiction	1934	193
7.	J. Middleton Murry : The Problem of Style	1952	30,31
8.	Joseph. T. Shipley : Dictionary of World Literary terms		10,11
9.	J. Warren Beach : The Twentieth Century Novel : Studies in Technique	1956	73
10.	Leon Edel : The Psychological Novel		30
11.	Percy Lubbock : Craft of Fiction	1932	14,27,28,84
12.	Ralph Fox : The Novel and the people	1954	166
13.	Sinsir Chattopadhiaya : The Technique of the modern English Novel		209
14.	Scott James : The Making of Literature	1956	11
15.	William James : Principles of Psychology		56
16.	William Van O' Conner : Forms of Modern Fiction		11
17.	Vivan : Creative Technique in Fiction		17
18.	Selected Prejudices		31
19.	Oxford Dictionary of Current English		10

## परिशिष्ट (२)

ग्रन्थ में विवेच्य उपन्यास और उपन्यासकार

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
	अज्ञेय		
१	शम्बर एक जीवनी (भाग एक)	१९४०	२४६-२४५
२	देखर एक जीवनी (भाग दो)	१९४४	२४५-२६०
३	नदी के द्वीप	१९४१	२८६-२९४
	अमृतलाल नागर		
४	सेठ बाकेमल	१९५५	२९४
५	बूढ़ और समुद्र	१९५६	२९५-३०४
	इलाचन्द्र जोशी		
६	लज्जा	१९२८	२१६-२१८
७	मन्यामी	१९४१	२१८-२२५
८	पद की रानी	१९४१	२२५-२२८
९	प्रेत और छाया	१९४६	२२८-२३२
१०	जहाज का पछी	१९५५	३६०-३६६
	उदय शंकर भट्ट		
११	सागर, लहरें और मनुष्य	१९५५	१६३-१६६
	उपेन्द्रनाथ अरक		
१२	मित्रारा का खेल	१९४०	१८६
१३	गिरती दीवारें	१९४७	१८६-१९२
	उषा देवी मिश्रा		
१४	वचन का मोल	१९३६	२८५
१५	पिया	१९३७	२८६
१६	जीवन की मुस्कान	१९३६	२८७
१७	साहिनी	१९४६	२८७
१८	नष्ट-नीड	१९५५	२८७
	कृष्ण चन्द्र शर्मा 'भिक्षु'		
१९	मादमी का बच्चा	१९५०	३०८

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
२०.	संक्रान्ति	१९५१	३०८
२१.	घर का बड़ा	१९५३	३०८
२२.	भंवरजाल गिरिधर गोपाल	१९५४	३०८-३११
२३.	चांदनी के खण्डहर गुरुदत्त	१९५४	३१६-३२०
२४.	कला	१९५३	१७४-१७७
२५.	गुण्डन चतुरसेन शास्त्री	१९५५	१७७-१७९
२६.	वैशाली की नगरवधु (भाग एक)	१९४८	१४८-१५०
२७.	वैशाली की नगरवधु (भाग दो) जयशंकर प्रसाद	१९४९	१५०
२८.	कंकाल	१९२९	१२०-१२२
२९.	तितली जैनेन्द्र कुमार	१९३४	१२३
३०.	परख	१९२९	२३४-२३७
३१.	सुनीता	१९३५	२३७-२४१
३२.	त्याग-पत्र	१९३६	२४१-२४३
३३.	कल्याणी	१९३८	२४३-२४५
३४.	व्यतीत	१९५३	२४५-२४७
३५.	जयवर्धन डॉ० देवराज	१९५६	४३-४६
३६.	पथ की खोज (भाग एक)	१९५१	२८२-२८४
३७.	पथ की खोज (भाग दो)	१९५२	२८४
३८.	रोड़े और पत्थर डॉ० धर्मवीर भारती	१९५८	३२९-३३०
३९.	गुनाहों का देवता	१९४६	३५१-३५८
४०.	सूरज का सातवां घोड़ा नागार्जुन	१९५२	३०५-३०७
४१.	बलचनमा	१९५२	१५१-१५३
४२.	वावा बटेसर नाथ	१९५४	१५३-१५५
४३.	वरुण के बेटे	१९५७	१५५
४४.	दुखमोचन नरेश मेहता	१९५८	१५५-१५६
४५.	डूबते मस्तूल	१९५४	३१३-३१५

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध प्रबंध में प्रयुक्त पृष्ठ
	पांडेयबेचन शर्मा उग्र		
४६	चन्द हमीना के पतन प्रताप नारायण श्रीवास्तव	१९२६	४३
४७	विद्या	१९२८	१२४-१२७
४८	विक्रम	१९४१	१२७-१२९
४९	विमर्जन डॉ० प्रभाकर माचवे	१९५०	१२९-१३०
५०	परतु	१९४०	२६४-२६७
५१	द्वाभा प्रेमचंद	१९५५	२६७-२७१
५२	मेवासदन	१९१७	६६-७७
५३	निमला	१९२३	७७-८१
५४	रगनूमि (दो भाग)	१९२४	८१-८६
५५	गहन	१९२९	८६-१०३
५६	गोदान फणोस्वर रेणू	१९३६	१०३-११६
५७	मैना पावल	१९५४	१५६-१६०
५८	परती परिकथा भगवती चरण वर्मा	१९५७	१६०-१६३
५९	चित्रनेखा	१९३६	३३२-३३६
६०	आखिरी दाव	१९५०	१७९-१८०
६१	अपने खिलौने भगवती प्रसाद वाजपेयी	१९५७	१८०-१८२
६२	पतिता की मायना	१९३६	२७१
६३	दो बहनें	१९४०	२७१
६४	निमर्जन	१९४२	२७१-२७६
६५	चलन चलते ममथनाथ गुप्त	१९५७	३७३-३७७
६६	बहता पानी मनोदत्त गर्मा	१९५५	१८५-१८८
६७	विचित्र त्याग	१९४०	१९९
६८	दा पट्टू	१९४०	१९९
६९	दमाक	१९५०	१९९
७०	भुनिया की गली	१९५०	१९९
७१	परिवार	१९५४	१९९-२०१

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
७२.	रंगशाला	१९५६	१९६
७३.	दवदवा	१९५८	२०१-२०४ २०४-२०७
	यशपाल		
७४.	दादा कामरेड	१९४१	१६७-१६९
७५.	देशद्रोही	१९४३	१६९-१७१
७६.	मनुष्य के रूप	१९४६	१७१-१७३
७७.	दिव्या	१९५४	३३६-३३९
	डॉ० रागेय राघव		
७८.	विपाद मठ	१९४६	३६६
७९.	मुर्दों का टीला	१९४८	३६६-३७२
	राजेन्द्र शर्मा		
८०.	कायर	१९५१	१७७-१७९
८१.	हेमा	१९५४	१८३-१८५
	राजेन्द्र यादव		
८२.	प्रेत बोलते हैं	१९५२	३७९
८३.	उखड़े हुए लोग	१९५६	३७९-३८१
	रामेश्वर शुक्ल अचल		
८४.	चढ़ती धूप	१९४५	२७९
८५.	नई इमारत	१९४६	२७९
८६.	उल्का	१९४७	२८०-२८१
	डॉ० रघुवंश		
८७.	तंतुजाल	१९५८	३२७-३२९
	डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल		
८८.	बया का घौसला और सांप	१९५३	३२२-३२३
८९.	काले फूल का पौधा	१९५५	३२४-३२७
	विश्वंभरनाथ शर्मा 'कौशिक'		
९०.	मां	१९२६	११४-११६
९१.	भिलारिणी	१९३०	११६-११९
	विष्णु प्रभाकर		
९२.	निशिकान्त	१९५५	३७२
९३.	तट के बन्धन	१९५६	३७२-३७३
	डॉ० वृन्दावन लाल वर्मा		
९४.	गढ़ कुंडार	१९२८	१३३-१३६
९५.	विराटा की पत्निनी	१९३३	१३६-१४४

संख्या	नाम	प्रकाशन काल	शोध-प्रबन्ध में प्रयुक्त पृष्ठ
६६	भाती की रानी लक्ष्मीनारी	१९४६	३३६-३४६
६७	मृगतयनी सर्वेश्वर दयाल सक्सेना	१९५०	३४६-३५१
६८	मोया हुआ जल शिव प्रसाद मिश्र	१९५५	३२०-३२२
८६	बहती गंगा डॉ० हजारो प्रसाद द्विवेदी	१९४६	१४४-१४८
१००	बाणभट्ट की आत्मकथा	१९५२	३१२-३१३

## (ग) पत्र-पत्रिकाएँ (हिन्दी)

१	साप्ताहिक	अक्तूबर १९६०	१५०
२	आलोचना उपन्यास विशेषांक (१३)	४०, ५३, ७६, १५२, २१४	
		२६०, २८६, २६०, ३६५	
३	समालोचक मिनम्बर १९५६		३०४
४	आलोचना (१७)		३२०
५			

## (घ) पत्रिका (अंग्रेजी)

Illustrated Weekly of India—Dated 4 3-1962

307

